·修订版·

二十世纪中国文学史论

王晓明／主编

E R S H I S H I J I

ZHONGGUO WENXUE SHILUN

上卷

WANG XIAOMING ZHUBIAN

中国出版集团
東方出版中心

Zhongguo Chuban Jituan
Dongfang Chuban Zhongxin

·修订版·

二十世纪中国文学史论

主编 王晓明

编选者 王晓明 罗岗 倪伟
倪文尖 薛毅

E R S H I S H I J I
ZHONGGUO WENXUE SHILUN

上卷

WANG XIAOMING ZHUBIAN

中国出版集团
東方出版中心
Zhongguo Chuban Jituan
Dongfang Chuban Zhongxin

图书在版编目（CIP）数据

二十世纪中国文学史论. 上卷/王晓明主编. —修订版. —上海:东方出版中心, 2005. 2

ISBN 7-80627-214-3

Ⅰ.二… Ⅱ.王… Ⅲ.文学史-研究-中国-20世纪
Ⅳ.I 209.6

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2003）第 007769 号

二十世纪中国文学史论·上卷

出版发行：东方出版中心
地　　址：上海市仙霞路 335 号
电　　话：62417400
邮政编码：200336
经　　销：新华书店上海发行所
印　　刷：昆山市亭林印刷有限责任公司
开　　本：787×960 毫米 1/16
字　　数：588 千
印　　张：33　**插页**：2
版　　次：2003 年 4 月第 2 版　2005 年 2 月第 2 版第 2 次印刷
ISBN 7-80627-214-3/I·90
定　　价：40.00 元

内容提要

本书为《二十世纪中国文学史论》的修订版。该书自我社1997年出版后即产生广泛影响，目前已成为海内外相关学科研究者的必备用书，且被不少高等院校用作研究生教材。

这次修订版对原书作了较大的整合和改动。原版收入的八十二篇文章只保留了二十八篇；新增了反映学界最新成果的二十一篇文章，超过新版的四成，全书也由原来的四卷一百五十万字压缩至现在的两卷一百万字。

作为一种编选本文学史论著作，本书系统汇集了1980年代至今有关二十世纪中国文学研究的重要成果，集中展示了中国现当代文学学科的整体水准和最新向度。所选论文均经过严格筛选，内中既有关于晚清小说、五四文学传统、“十七年文学”等命题的重新评价，也有中国现代主义文学、“当代文学的潜在写作”等论题的全面观照，既有文学内部问题，如小说、诗歌、散文、戏剧诸文类及文学翻译、文学批评等领域的审视，也有文学与社会、文学与都市、文学与其他媒体的关系等问题的阐释，既有对鲁迅、茅盾、曹禺等大家的深入探讨，也有对《家》、《骆驼祥子》、《白毛女》等名作的精细分析。从单篇看，各论文立论严谨、新鲜，极具思想性和冲击力，而荟萃成书从整体看，则基本包括了中国现当代文学研究的各种方法和体式，足以在学科方法论上给人以充分的启迪和感悟。

我们相信，经过全面修订，内容更为新颖、精粹的这套“史论”，会受到广大读者，尤其青年学子的欢迎。

修订版序言

王晓明

1

和五年前这一套书初版时的模样相比，现在这个修订版是大不同了：初版是一套四卷，上、中、下三卷《二十世纪中国文学史论》和第四卷《批评空间的开创》，现在合并为两卷；初版共收五十一位作者的八十二篇文章，现在减为四十位作者的四十九篇文章；初版收入的文章中，现在保留了二十八篇，仅近于原来的三分之一；但新增了二十一篇文章，超过整个修订版的四成；书名统一为"二十世纪中国文学史论"，开本也放大了，看上去颇有点像一套教材。

五年来，这一套书逐渐走入学界，不但成了海外同行书架上的必备品，更被列为国内许多大学的本科和研究生教学的参考书。我和其他的四位编者，因此而不断收到年轻学生的求购信，一面为出版社已无存书而心生歉意，一面也由此感到几分欣慰。至今还继续收到这样的来信：单为了这一点，我们也应该认真做一次修订，使内容精练一些，装帧也漂亮一些。

不过，这一次修订的幅度如此之大，却不仅仅是出于上面说的这一个原因。六年前，为了决定选目而围坐聚首、交换对现代文学研究的总体观感的时候，我们曾经相当兴奋。八十年代崛起的名为"二十世纪中国文学"的研究范式，已经推倒许多陈旧的思想樊篱，不但获得研究界的广泛认可，更大踏步地走进大学的课堂；九十年代初萌生的另一些研究思路，也正彼此激引、大有要聚成一个更新的研究范式的气势。面对社会和人心的巨变，现代文学研究似乎有能力作出及时的回应，借用本书初版序

言中的话来说:"在不到二十年的时间里,中国现代文学研究竟能在大跨一步之后,又紧接着迈出第二步,这是显现了怎样充沛的活力!"

但是,六年之后重新审视现代文学研究的基本形势,我们的心情却相当复杂。一方面是欣慰,昔日少数学人的模糊的预感,现在正扩散为整个研究界的清醒的共识:当社会的巨变走到如此深远叵测的地步,当这巨变毫不在意地踩破二十年来我们获得的几乎所有理论的时候,现代文学研究就必须自我蜕变,在基本的理论预设上,也因此在整个学科的范围、对象和方法上,都作出重大的改变。另一方面却是困惑,究竟如何来实现这个蜕变呢?九十年代已经结束了,十年前的那些令人兴奋的新的研究思路,似乎都没有持续地生长起来,有的甚至已经枯萎了。蜕变的自觉日渐鲜明,实践却依然缺乏方向,仿佛一个人的意识已经急急地起身了,手脚却还犹豫不决地拖在后面。

为什么会是这样?面对这令人困惑的局面,现代文学研究该怎么办?不用说,正是对这些问题的初步的思考,决定了我们这个修订版的基本面貌;这一篇新的序言,也主要就想——当然是粗略地——谈谈这些思考。

2

如果将1932年周作人去辅仁大学讲授"新文学的源流"这样的事情,看作是中国现代文学研究的开端,那么,这个研究从一开始就是不大安分的,它总要和对某个更大的事情的关怀站到一起。1930年代中期,胡适、郁达夫和周氏兄弟这些彼此已经不再视为同志的人,所以会合力编选《中国新文学大系》,1940年代,朱自清所以不辞疲病,竭力争取将"新文学"列入大学国文系的必修课程,就是因为在他们眼中,这不仅仅关系到文学的方向,更关系到整个社会的文化方向。同样,1980年代思

想“解冻”之后，现代文学研究能够那样新潮迭起，远近波及，这个研究对象总共才三十来年、几十个作家的范围狭小的学科，竟能吸引那么多满怀激情的年轻人，也就是因为这个领域的里里外外，栅栏都很低矮，你很容易就能跨越过去，自由往返。即便是1980年代中期，越来越多的研究者聚集到“审美”的旗帜下面，似乎是要新立一道“文学”的围栏了，可你仔细观察就会发现，这其实是要打开更宽的通道，恰恰在新旗帜的猎猎飙声中，跨越和往返更为频繁。看起来，这“不安分”的确已经构成了现代文学研究的一个特点，它不像毗邻的学科——例如古典文学研究——那样沉稳、安静，总是情不自禁、也不自量力，要去碰撞那些烫手的社会和精神难题。

进入1990年代以后，中国仿佛突然变成了一迭写满难题的试卷。当欣喜或震惊于上上下下的巨大变化、确信自己正在由“前现代”突变为“现代”甚至“后现代”的同时，社会也越来越清楚地意识到，它其实并不真正明白，二十年来究竟发生了什么事情。这是一个什么样的时代？又是一个什么样的社会？就算过去的都过去了，将来的情形会是怎样？1990年代的改革一路前行，鼓乐喧天，可在这社会的思想内部，先前的醉意却明显消退。越来越多的人收拢了眉头：他们已经看清楚，这个轻蔑诗意、思想和想象力的时代，恰恰急迫地需要这些东西。

天性敏感的现代文学研究又一次迎上去了。先是《学人》杂志创刊，鼓励人们向现代“学术史”汲取思想的洞察力；接着是“民间”的概念登场，开拓出一片可供重扎阵脚的地域。“人文精神”讨论的波澜越掀越高，再次激发了批评现实的风气；“现代性”反思又展开更长的辩难，向社会展示新的理论视野。若干在1980年代远渡重洋、去美国读书研究的学人，恰在这时开始以文字返回故土，他们在分析思路上的多样和开阔，从另一面呼应了国内学人的努力。现代文学研究，以及一些范围更大的学术

领域，也就由此形成了内外互动的局面。当然，上列这一些活动都远远超出了“现代文学研究”的范围，其意义也已经不能再用“中国”来框限，但是，它们的最初的起点，却有许多正是设在现代文学研究的领域里。这不但是说，它们的倡导者和参加者中间，有许多本来——现在依然——是现代文学的研究者，更是说，它们的许多重要的内容，都是借助对现代作家——例如梁启超和鲁迅——的重新阐释，有力地表达出来的。

从现代文学的萌芽时期开始，越是重要的作家，越不会自限于仅仅当一个作家。以我这样自小崇拜文学的人的眼光来看，这也许不是一件特别值得欣幸的事情；但是，八十年来现代文学研究的曲折历史，最近十年间屡屡从这领域铺出去的越界之路，却使我深味了事情的另外一面：现代作家普遍的多重身份，其实是颁发于极为深广的历史和社会原因的，借用一个流行的名词，正是中国的“现代性”本身，决定了现代文学不可能只是一种文学。如果这个看法大致成立，那是不是就可以说，1990年代现代文学研究的不自量力、屡屡越界，非但是积习所迫、性情使然，也是大局所邀、时势使然呢？

当然，应该做什么事情是一回事，有没有做好又是另一回事。以今天的眼光回头去看，你很容易会觉得，1990年代上半叶现代文学研究的越界的努力，并没有收获预想的果实。比方说，如果缺乏对新的世界变局的敏感，不能形成将中国和世界的其他部分联成一个整体的新的视野，你就很难体会现代学术史所承载的思想活力，因为那正是来自至少两代学人——章太炎一代和鲁迅一代——对当时的世界变局的敏感，来自这敏感所激发的几无边际的深思和梦想。再比方说，如果缺乏对当下现实的深入了解，不能将思考紧紧扣住那些社会巨变的极具特色的复杂动因，你就很容易滑入空泛，或者由辨论“人文精神”的定义而转晕了方向，忘记真正的分歧是在什么地方；或者随异域的

“现代性”概念愈走愈远，反而对眼熟的现实生出隔膜。1990 年代中期开始，社会思想论辩的主线明显转离现代文学研究，虽然争论的还是那些问题，也还有现代文学的研究者继续发言，但是谁都明白，这已经与现代文学研究没有什么关系，这个 1980 年代初期以来始终活跃在社会思想的中心区域的学科，第一次安静下来了。

现代文学研究界似乎并不诧异这份安静，有不少人还因此感到安心，觉得这个学科终于回归了“本位”。这安心并非没有道理，一种研究如同一个人，跑得久了，需要站下来喘口气。这安静也并非全无收获，1990 年代下半叶的现代文学研究，贡献出了一大批新的著作，消化观念、铺陈细节、填补空白，将十年前枝干稀疏的“二十世纪中国文学”的研究范式，操演得条分理顺，枝繁叶茂。但是，尽管如此，看到整个世界都处在近乎翻天覆地的变化之中，这变化更向所有中国的人文学术发出挑战，要求它们表现敏感、深思和洞察力，现代文学研究却如此安静而泰然，我总还是觉得有点异样。

当然，要真正有力地回应那个挑战是不容易的，这需要仔细倾听社会心跳的新的节律，更需要努力跳出思维的惯性，你将不得不怀疑、甚至放弃一些已经得心应手的分析方法，你也不得不再次越界，向别的学科寻求知识的补充。当这一切都还在逐步积累、远未齐备的时候，一时的等待和沉默，自然在所难免；过于仓促地上场答问，很可能听不清题意，反而丧失了与人生对话的契机。1990年代上半叶现代文学研究的越界努力，就有一些是因为过于急切、准备不够，未能抵达预定的目的地。但是，我依然神往于那时候现代文学研究的刚烈热忱的身姿：重返“学术史”也好，寻觅“民间”的新岗位也好，更不要说讨论“人文精神”和“现代性”了，当时的提倡者和参加者，谁不知道自己是装备零落、几近于赤手空拳？然而，时代的重压，内心的迷惘，隐隐约约的不甘心，还来不及淡薄的责

任感：正是这些聚成了一股强大的冲动，使现代文学研究不惮于手忙脚乱，依然勉力出击。我从心底里敬重这一份热忱，我简直想说，它正是这个学科的精魂所在。别的东西：知识、理论、方法，诸如此类，都是可以通过耐心的训练逐步掌握的，但是，这一分面对真实的人生的热忱，却直通人文学术的底蕴，一旦枯竭，就很难完全恢复的。在根本上，学术的洞见也罢，理论的创造力也罢，其实都来自直面人生的热忱，和这热忱所熔炼的智慧。只要这热忱之火不熄，就是这一次努力失败了，它也完全可能转化为下一次成功的基础，你看今天的许多年轻学者的清明的见解，不就分明映着十年前的那些努力的痕迹？所以，我是不愿意现代文学研究长久地保持现在这样的安静的，相反，我倒愿意相信，它不久就会重现那一种环顾八方、四面出击的锋芒。大半年前，我在一篇短文中写到："身为一个现代文学的研究者，我至今依然觉得安心，就因为这学科的灵魂深处，依然蕴涵着洞察大局、直扑人心的智慧，也依然蕴涵着不甘平庸、热忱相向的底气"。今天，我愿意再次重复这一段话。

3

抱着这样的想法重读六年前定下的选目，我们很自然就觉得，是有一些文章可以割舍了。俗话说，"时势比人强"，尽管现代文学研究的领域里一片安静，四周的风雨还是会不断地浸进来，逼迫你作出回应。回应的次数多了，一些外来的新颖的观念，也就不知不觉沉淀下来，聚成平静底下的点点暗火。所以，一些本来不大像现代文学研究、但在大的思路上能启示新意、因此在六年前被特意编入的文章，现在就可以撤去了，如同迈进大门以后吹熄手中的灯笼，当从目录中划去这些文章的时候，我们内心充满感谢。同样，"二十世纪中国文学"的大树已经绿阴遮天，昔日的许多挑战般的新论，如今已成公允的常识，譬如在"当代文学"的范围里，洪子诚和陈思和两位先生的文学史著作的出

版，就仿佛黄昏时分的收兵的号角声，让人知道，有一些刀戟是可以收捡入库了。因此，我们从目录中划去若干现代文学研究的论著的时候，心中也正是深感宽慰。研究著作的选本的目录能有变化，往往说明这研究有了进展。鲁迅曾写到，他希望自己的文字能够“速朽”，在某个意义上说，这何尝不是我们大家共同的心愿呢？

但也无庸讳言，我们将原来的四卷缩成两卷，还有另外一方面的原因。当欣慰于若干论著的“功成身退”的同时，我们又真切地觉得，一些似乎早应该出现的新的研究，迟迟没有露面。比方说鲁迅研究，这是现代文学研究的重要部分，最近七八年里，也确有一些新的萌芽仿佛要破土而出。1980 年代鲁迅研究的最重要的贡献，就是打破昔日那面一半像教主、一半像打手的神像，刻画出了鲁迅的另一幅深陷精神痛苦的激愤的面容。这个新的鲁迅迅速打动了无数热忱的年轻人，他们常常毫不犹豫地借它来阐明自己的内心积郁。但是，到了 1990 年代中期，同样是热忱的年轻人，却不再满足于仅仅从鲁迅那里感知痛苦了。越是体验当代生活的扑朔迷离，越是窥破“现代化”崇拜的无谓和虚妄，他们就越希望从鲁迅身上看到别样的姿态，特别是那种不为时尚所蔽、更不自隔于现实、一意要抨击所有的黑暗——无论它顶着怎样的名号——的战斗的姿态。这就是鲁迅的伟大了，他不但深怀着真实的痛苦和悲观，更实践着同样真实的“绝望的抗战”，正是这特别的抗战的精神，在七十年后激起新的共鸣，也同时造就了新的鲁迅研究的萌芽。1990 年代中期以来，我不止一次地看到，有年轻的学者重新分析鲁迅最后十年的杂文，试图借此描绘出新的鲁迅的形象。但是，将近十年过去了，这呼之欲出的新的形象，依然远未完整，新的研究的地平线，依然朦朦胧胧。这一次修订时，我们特意调整了鲁迅研究的那一辑，撤去两篇深具 1980 年代研究特色的文章，以便容纳新的研

究成果。可惜的是，腾出来的空间并未能被充分地填满，我们不得不继续寄希望于将来。

另一个例子是“左翼文学”。出于对“文革”式的文化专制的厌恶，1980年代的现代文学研究普遍冷淡“左翼文学”，仿佛那是一堆被狭隘的党派意识沤烂了的抹布。这冷淡一直持续下来，譬如我自己，到今天也依然相信，1930年在上海建立的“左翼作家联盟”，这联盟——以及前前后后其他类似的组织——竭力营造的偏狭的文学气氛，对现代文学造成了很大的损害。但是，进入1990年代以后，一面是现实的强烈刺激，一面却是文学的茫然无觉，两者的反差如此触目，你不由得就要想一想，这究竟是怎么回事了。1990年代晚期，正是这被现实逼出来的反思，在一部分敏感的现代文学研究者当中，激起了一种区分“左翼”和“左联”、在比较宽泛的意义上重新定义“左翼文学”的冲动。一旦这新的定义初步成形，对左翼文学的认识势必发生变化，这不但能激发对现代文学与社会生活的互动关系的新的理解，也能推动对“左联”式的狭隘风气的新的检讨：现代文学研究的一条新的思路，似乎正在悄然凸现。可是，到目前为止，我们也没有见到这方面的扎实的研究——想来这也并非易事，就是有心为它新立一辑，也只好留待下一次修订了。

类似这样的遗憾，还可以开列下去。一些比这更大的遗憾，譬如在“现代性”反思所打开的新的空间里，虽已有人动手耕耘，却总是零零落落，连不成气，也因为篇幅所限，不能在这里详细讨论。但我们的确希望，五年以后再次修订的时候，我们会因为相反的原因费心斟酌，甚至不得不扩大选目的规模。

4

将近八十年来，中国现代文学研究一直以不同的方式，强有力地参与现代中国的历史，同时也被这历史牵引着，走出与它大

致平行的曲折路线。倘说近代以来，中国社会确实形成了愚智交加、悲喜相杂、甚至有时候卑妄混淆的复杂的自我意识，那么，现代文学研究正构成了其中一个非常重要的部分，无论后人是褒是贬，都无法推卸自己应负的责任。

在我看来，这样的责任并不会因为学术体制的改变、或者学人自我定位的偏移而淡化。相反，越是中国这样不得不在“现代”的方向上独辟蹊径的社会，越是在今天这样似乎一切都由时尚说了算的时代，现代文学研究这样直接覆盖一部分当代文化生活的人文学术，越有别人无可替代的社会功能。当被某种国家权力捏在手里、或者被某一流行思潮牵住了视线的时候，你无论怎样引人注目，也不过就是随声附和，并不真能起什么作用；而一旦挣脱出来、有了主见，你就是再“边缘”，再遭排斥，也能发一分力，是一分力，每一个声音都很实在。思想、趣味、鉴赏力、想象力……这些如同空气一样无影无踪、却又无处不在的精灵，你怎么可能像数钱那样估算它们的效应？看看现代中国的历史就可以明白，对一种人文研究来说，过于自大固然不必，妄自菲薄也太不诚实。即如今日的中国社会，它迫切需要能穿透流行观念、直抵生活真实的感知力，也迫切需要能跳出“现代化”视野、在广阔的天穹下憧憬人生的想象力，它更需要能突入似乎不可逆转的“世俗化”潮流、重建多样的心灵世界的诗意的悟性，当然，它还需要能拓宽思路、帮助当代人发展批判眼光的精神资源……如果你每天都能感觉到当代社会的这些热切的呼唤，作为一个现代文学的研究者，你怎么可能不怦然心动、跃跃欲试呢？当这一次修订这套选集，纸上和窗外的景象在眼前交汇的时候，我就真切地感觉到了这份心动，而且，我相信，另外四位编者也一定会有相同的感觉。

2003年1月改定　上海

目　录

论“二十世纪中国文学”

黄子平　陈平原　钱理群

我们在各自的研究课题中不约而同地，逐渐形成了这么一个概念，叫作“二十世纪中国文学”。初步的讨论使我们意识到，这并不单是为了把目前存在着的“近代文学”、“现代文学”和“当代文学”这样的研究格局加以打通，也不只是研究领域的扩大，而是要把二十世纪中国文学作为一个不可分割的有机整体来把握。

所谓“二十世纪中国文学”，就是由上世纪末本世纪初开始的至今仍在继续的一个文学进程，一个由古代中国文学向现代中国文学转变、过渡并最终完成的进程，一个中国文学走向并汇入“世界文学”总体格局的进程，一个在东西方文化的大撞击、大交流中从文学方面（与政治、道德等诸多方面一道）形成现代民族意识（包括审美意识）的进程，一个通过语言的艺术来折射并表现古老的中华民族及其灵魂在新旧嬗替的大时代中获得新生并崛起的进程。

在进一步的研究工作展开之前，我们想侧重于“非历时性”即共时性方面，粗略地描述一下对这个概念的基本构想。历史分期从来都是历史哲学的重要范畴之一，文学史的分期也同样涉及文学史理论的根本问题。“二十世纪中国文学”这个概念所蕴含的内容远远超出了分期问题，由它引起的理论方面的兴趣，对我们来说，至少与史的方面引起的兴趣同样诱人。初步的描述将勾勒出基本的轮廓。从消极方面说，不这样就不能暴露出从总体构想到分析线索的许多矛盾、弱点和臆测。从积极方面说，问题的初步整理才能使新的研究前景真正从“迷雾”中显现出来。我们热切地希望从这两方面都引起讨论，得到指教。匆促的“全景镜头”的扫瞄难免要犯过分简化因而是武断的错误，必然忽略大量精彩的“特写镜头”而丧失对象的丰富性和具体

性。不过，从战略上来考虑，起步的工作付出这样的代价或许是值得的。进一步的研究将还骨骼以血肉，用细节来补充梗概，在素描的基础上绘制大幅的油画，概念将得到丰富、完善、修正，甚至更改。

目前的基本构想大致有这样一些内容：走向“世界文学”的中国文学；以“改造民族的灵魂”为总主题的文学；以“悲凉”为基本核心的现代美感特征；由文学语言结构表现出来的艺术思维的现代化进程；最后，由这一概念涉及的文学史研究的方法论问题。

一

二十世纪是“世界文学”初步形成的时代。

1827 年，歌德曾经从普遍人性的观点出发，预言“世界文学的时代已快来临了”（有意义的是，这是歌德读了一部中国传奇——可能是《风月好逑传》的法译本——之后产生的想法）。整整二十年后，马克思和恩格斯在《共产党宣言》中指出，由于世界市场的开拓，一切国家的生产和消费都成为世界性的；物质的生产是如此，精神的生产也是如此，各民族的精神产品成了公共的财产；民族的片面性和局限性日益成为不可能，于是由许多种民族的和地方的文学形成了一种世界文学。历史业已雄辩地证明了这一论断的正确。到了二十世纪，已经不可能孤立地谈论某一国家的文学而不影响其叙述的科学性了。文学不再是在各自封闭的环境里自生自灭的自足体了。任何一个遥远的国度里发生的文学现象，或多或少地总要影响到我们这里的文学发展，使之在世界文学的总体格局中的位置发生哪怕是最微小的变化。甚至在我们对这些文学现象一无所知的情况下也是如此。国别文学纳入世界文学的大系统之后获得了一种“系统质”，即不是由实体本身而是由实体之间的关系来决定的一种质。

“世界文学”初步形成的大致上限，可以确定在上世纪末。各个民族的文学走向并汇入世界文学的路径有所不同。在十九世纪初陆续取得独立的拉丁美洲各国，是在当地的印地安文学

传统受到灭绝性的摧残的情况下，寻求摆脱殖民主义的桎梏，创建属于南美大陆的文学。外来的西班牙语和葡萄牙语长期为宫廷和教会服务，词藻日趋矫揉造作，不能表现拉丁美洲的大自然与社会风貌。到了八十年代，拉丁美洲成了地球上最世界性的大陆，各种文化在这里互相排斥互相渗透。《马丁·菲耶罗》和《蓝》等优秀作品的出版，标志着"西班牙美洲终于有了它自己的诗歌，一种忠实于其文化的多方面性质的抒情表现。"(《拉美文学史》)这是由欧洲大陆文化、印地安人文化、黑人文化等等相互撞击而产生的文学结晶；拉美文学以其独特的声音加入到世界文学的大合唱之中。本土的古老文化传统极为雄厚的亚洲、非洲大陆则与它有所不同。"十九至二十世纪之交的非洲各国文学的特征是许多世纪以来几乎毫无变化的传统文学典范开始向现代型的新文学过渡，这是由于这些国家克服了闭关自守，开始接受——尽管是通过殖民制度下所采取的丑恶形式——技术文明和世界文化，接触现代社会的一整套复杂问题。"(《非洲现代文学史》)在亚洲，日本伴随着明治维新思想启蒙运动，接受西洋文学，于十九世纪八十年代开展了文学改良；印度伴随着1857年反对英国殖民统治的民族斗争，借助西方文化的刺激，民族文学开始复兴(第一个有世界性影响的大诗人泰戈尔于十九世纪八十年代开始创作)。在欧洲大陆，对自己的文学传统开始了勇猛的反叛的现代主义先驱者们，敏锐地从东方文化、非洲黑人文化中汲取灵感，西欧文学因受到各大洲独立文化的迎拒、挑战、渗透而产生了深刻的变化。这些变化大都发生在十九世纪八十年代或更晚一些。

论述"世界文学"形成的复杂过程不是本文要承担的任务。我们只想指出，一种大体相同的趋势在中国也"同步"地进行着。中国人有意识地向西方学习，是从鸦片战争开始的。但从学"船坚炮利"到学政治、经济、法律，再到学习文学艺术，经过了漫长的历程。从1840年到1898年这半个世纪中，业已衰颓的古典中国文学没有受到根本的触动也未注入多少新鲜的生气。1895年的甲午战争是中国近代史的一大转折，因太平天国失败而造

成的相对稳定和长期沉闷萧条被打破了，“中学为体西学为用”被证明不过是一种愚妄的“应变哲学”。1898 年发生了流产的戊戌变法。就在这一年，严复译的《天演论》刊行，第一次把先进的现代自然哲学系统地介绍进来，以一种前所未有的世界历史的眼光和自强精神，影响了中国好几代青年知识分子。同一年，梁启超作《译印政治小说序》（翌年林纾译《巴黎茶花女遗事》正式印行），西方文学开始大量地输入，小说的社会功能被抬到决定一切的地位。同一年，裘廷梁作《论白话文为维新之本》，文学媒介的问题被明确地提了出来。与古代中国文学全面的深刻的“断裂”开始了：从文学观念到作家地位，从表现手法到体裁、语言，变革的要求和实际的挑战都同时出现了。暴露旧世态，宣传新思想，改革诗文，提倡白话，看重小说，输入话剧。这是一次艰难而又漫长（将近历时五分之一个世纪）的“阵痛”。一直到 1919 年的五四运动，才最终完成了这一“断裂”，使“二十世纪中国文学”越过了起飞的“临界速度”，无可阻挡地汇入了世界文学的现代潮流。五四时期是二十世纪中国文学的第一个辉煌的高潮，“扎硬寨，打死战”的精神，彻底的不妥协的精神，是一种在推动历史发展的水平上敢于否定敢于追求的伟大精神，显示了一种能够把现实推向更高发展阶段的革命性力量。而“科学”与“民主”，遂成为二十世纪政治、思想、文化（包括文学）孜孜以求的根本目标。

二十世纪中国文学是在一种充满了屈辱和痛苦的情势下走向世界文学的。它那灿烂的古代传统被证明除非用全新的眼光加以重构，则不但不能适应和表现当代世界潮流冲击下的中国社会，而且必然窒息了本民族的心灵、思维能力和创造性，而且也脱离了奔向觉醒和解放大道的人民大众的根本要求。因此，一方面，它如饥似渴地向那打开的外部世界去寻找、学习、引进，不管三七二十一“拿来”再说（试想想林纾所译的大量三流作品和五四时期涌入的无数种“主义”和学说），开阔宽容的胸怀和顶礼膜拜的自卑常常纠缠不清被人混淆。另一方面，它必然以是否对本民族的大众有用有利并为他们所接受，作为一种对“舶

来"之物进行鉴别、挑选、消化的庄严的标准,严肃负责的自尊和实用主义的偏狭便也常常纠缠不清令人困扰。中国文学的现代化同时展开为互相联系又互相对立的两个侧面:所谓"欧化"(其实是"世界文学化")和"民族化"。在这样一种相反相成的艰难行进中,正如鲁迅曾精辟地指出的,存在着内外两重桎梏亦即两重危险,这都是由于我们的"迟暮"(即落后)所引起的。当着世界的文学艺术已经克服了"欧洲中心主义",开始用各民族的尺度来衡量各民族的艺术的时候,我们却可能误以为旧的就是好的,无法挣脱三千年陈旧的内部的桎梏。当着欧洲的新艺术的创造者已开始了对他们自己的传统勇猛的反叛的时候,我们因为从前并未参与世界的文艺之业,只好对这些新的反叛"敬谨接收",便又成为可敬的身外的新桎梏。鲁迅指出,必须像陶元庆的绘画那样,"以新的形,尤其是新的色来写出他的世界,而其中仍有中国向来的魂灵","内外两面,都和世界的时代思潮合流,而又并未梏亡中国的民族性。"(《而已集·当陶元庆君的绘画展览时》)实际上,存在着一个以"民族——世界"为横坐标,"个人——时代"为纵坐标的坐标系,二十世纪中国文学的每一个创造,都必须置于这样的坐标系中加以考察。

因此,"世界文学"中的中国文学,就超出了最初的"师夷长技以制夷"的狭隘眼界,意味着用当代的眼光、语言、技巧、形象,来表达本民族对当代世界独特的艺术认识和把握,提出并关注对一时代有重大意义的根本问题,从而自觉不自觉地,与整个当代人类的共同命运息息相通。从这样开阔的角度来看十九至二十世纪之交的文学上的"断裂",就能理解:这一次的变革为什么大大不同于漫长的中国文学史上众多的诗文革新运动;落后的挨打的"学生"为什么会既满怀着屈辱感又满怀着自信"出而参与世界的文艺之业";世界的每一个文学流派、思潮为什么无论怎样阻隔或迟或早地总会在这里产生"遥感";貌似"强大"的陈旧的文学观念、语言、规范为什么会最终崩溃并被迅速取代;等等。在一个以"世界历史"为尺度的"竞技场"上,共同的崇高目标既是引起苛刻的淘汰又唤起最热烈的追求。任何苟且、停滞、

自我安慰或自我吹嘘都只能是暂时的和显得可笑的。"世界文学"逼迫着每一个民族:不管你有多么辉煌的过去,请拿出当代最好的属于自己的文学来!

这是一个仍在继续的进程。中国文学将不仅以其灿烂的古代传统使世界惊异,而且正在世界的文艺之业中日益显示其自身的当代创造性。应该说,闭关自守是一项双向的消极政策,世界被拒之门外,自己被囿于域中。因而,开放也总是双向的开放。按照"二十世纪中国文学"的概念看来,过去我们对中国文学如何受外国文学的影响而产生新变研究得较多,对"世界文学中的中国文学"研究甚少,对本世纪中国文学在世界上的地位和影响更是模模糊糊。实际上,国际汉学界已经出现这样一种趋向,即由对中国古代文学的浓厚兴趣逐渐转向对现代中国文学的研究。对我们来说,单向的"影响研究"亟需由双向的或立体交叉的总体研究所代替。

二

然而,二十世纪中国的文学进程决不像以上所描述的那样"豪情满怀"、"乘风破浪"。因为事情是在列宁所说的"亚洲一个最落后的农民国家"中进行的,因为经历着的是一个危机四伏、激烈多变的时代,因为历史(即便只是文学史)毕竟是一场艰难地血战前行的搏斗(试想想本世纪中国作家所经历的那些劫难)。

因此,一方面,文学自觉地担负起"启蒙"的任务,用科学和民主来启封建之蒙,其中最深刻最坚韧的代表者是鲁迅:"说到'为什么'做小说罢,我仍抱着十多年前的'启蒙主义',以为必须是为'人生',而且要改良这人生。"(《南腔北调集·我怎样做起小说来》)另一方面,正如普列汉诺夫曾经说过,每个时代都有它自己中心的一环,都有这种为时代所规定的特色所在。现代民族的形成和崛起在世界范围内由西而东,这独具特色的一环曾分别体现为十八至十九世纪之交的德国古典哲学,十九世纪俄罗斯革命民主主义者的文学理论与批评,在二十世纪的中国,

则是社会政治问题的激烈讨论和实践。政治压倒了一切，掩盖了一切，冲淡了一切。文学始终是围绕着这中心环节而展开的；经常服务于它，服从于它，自身的个性并未得到很好的实现。除了政治性思想之外，别的思想启蒙工作始终来不及开展。在二十世纪中国文学中，"为艺术而艺术"的口号始终不过是对现实积极的或消极的一种抗议而不可能是纯艺术的追求，文学在精神激励方面有所得，在多样化方面则有所失。"一切文艺固是宣传，而一切宣传并非全是文艺"。文学家与政治家对社会生活的关注，角度毕竟有所不同。梁启超是最早的"小说救国"论者，但他也强调："今日之最重要者，则制造中国魂是也"。鲁迅则更进一步深化，提出"改造国民性"的历史要求，在文学创作中，以"立人"为目的，刻画四千年沉默的"国民的魂灵"，以疗救病态的社会。这样的提法包含了比政治更广阔的内容，其中既包含了关心国家兴亡民族崛起的政治意识，又切合文学注重人的命运及其心灵的根本特性。通过"干预灵魂"来"干预生活"，便成了二十世纪中国文学自觉的使命感，文学借此既走出了象牙之塔，和民族与大众的命运密切联系在一起，又总能挣脱"文以载道"的旧窠臼，沿着符合艺术规律的轨道艰难地发展。就这样，启蒙的基本任务和政治实践的时代中心环节，规定了二十世纪中国文学以"改造民族的灵魂"为自己的总主题，因而思想性始终是对文学最重要的要求，顺便也左右了对艺术形式、语言结构、表现手法的基本要求。

在本世纪初，鲁迅与许寿裳在东京讨论"改造国民性"问题的同时，就提出了"怎样才是理想的人性"和"中国国民性中最缺乏的是什么"、"她的病根何在"的问题。(《许寿裳：亡友鲁迅印象记》)实际上，在"改造民族的灵魂"这一总主题中，一直有着两个相反相成的分主题。一个是沿着否定的方向，以鲁迅式的批判精神，在文学中实施"文明批评"和"社会批评"，深刻而尖锐地抨击由长期的封建统治造成的愚昧、落后、怯懦、麻木、自私、保守，并把"哀其不幸怒其不争"的态度，凝聚到类似阿Q、福贵、陈奂生这样一些形象中去。另一个是沿着肯定的方向，以满

腔的热忱挖掘"中国人的脊梁",呼唤一代新人的出现,或者塑造出理想化的英雄来作为全社会效法的楷模。如果说,在第一个分主题中,诞生了不朽的形象阿Q及其"精神胜利法",其艺术生命力和艺术魅力持久不衰,说明了对民族性格的挖掘在否定的方向上达到了难以企及的深度;那么,在第二个分主题中,理想人物却层出不穷,变幻不已,有时是激进而冷峻的革命者,有时却是野性的淳朴或古道侠肠,有时却又回到了"忠孝双全"或"温良恭俭让",有时则是不食人间烟火的"高、大、全"。这显示了探讨的多样性和阶段性,显示了在不同的文化背景和社会历史背景左右下对"理想人性"的不同理解。人性和民族性毕竟是具体的、丰富的,对其不同侧面的挖掘或强调,有时会因历史行程的制约而产生一种奇怪的现象:在前一阶段受到批判或质疑的那些品性,在后一阶段却受到普遍的褒扬和肯定。在历来作为理想的化身的女性形象身上,这种奇怪的位移甚至"对调"的状况表现得最为鲜明集中,"新女性"往往被"东方女性"不知不觉地挤到对面去了。这固然说明了铸造新的民族的灵魂的艰难,更说明了启蒙的工作,从否定方向清算封建主义的工作,一直进行得不够彻底。这可能是一个延续到下一个世纪去的根本任务,文学的总主题将沿着这个方向继续深化并且展开。

与"改造民族的灵魂"这一总主题相联系,在二十世纪中国文学中,两类形象始终受到密切的关注:农民和知识分子。在这两类形象之间,总主题得到了多种多样的变奏和展开;灵魂的沟通,灵魂的震醒,灵魂的高大与渺小,灵魂的教育与"再教育"的互相转化,等等。文学中表现了一种深刻的"自我启蒙"精神,那种苛酷的自责和虔诚的反省,是以往时代的文学和别一国度的文学中都没有的。在危机四伏的大时代中,责任如此重大,使命如此崇高,道德纯洁的标尺被毫不含糊地提高了,文学中充满了自我牺牲的圣洁情感。这种牺牲包括了人们受到的现代教育、某些志趣和内心生活。知识分子的自我启蒙是深刻的、真诚的,有时候又带有某种被扭曲,以至病态的成分,也使文学产生了放不开手脚的毛病,缺少伏尔泰式的犀利尖刻和卢梭式的坦率勇

敢——“智慧的痛苦”常常压倒了理性的力量，文学显得豪迈不足而沮丧有余。

如果把“世界文学”作为参照系统，那么，除了个别优秀作品，从总体上来说，二十世纪中国文学对人性的挖掘显然缺乏哲学深度。陀斯妥也夫斯基式的对灵魂的“拷问”是几乎没有的。深层意识的剖析远远未得到个性化的生动表现。大奸大恶总是被漫画化而流于表面。真诚的自我反省本来有希望达到某种深度，可惜也往往停留在政治、伦理层次上的检视。所谓“普遍人性”的概念实际上从未被本世纪的中国文学真正接受。与其说这是一种局限，毋宁说这是一种特色。人性的弱点总是作为民族性格中的痼疾被认识被揭露，这说明对本民族的固有文化持有一种清醒严峻的批判意识。“立人”的目的是为了使“沙聚之邦，转成人国”，更体现了文学总主题中强烈的民族意识：就其基本特质而言，二十世纪的中国文学乃是现代中国的民族文学。

在一个古老的民族在现代争取新生、崛起的历史进程中，以“改造民族的灵魂”为总主题的文学是真挚的文学、热情的文学、沉痛的文学。顺理成章地，一种根源于民族危机感的“焦灼”，便成为笼罩二十世纪中国文学的总体美感特征。

三

二十世纪是一个充满了危机和焦虑的时代。人类取得了空前的进展也遭受了空前的挫折。惨绝人寰的两次大战、核军备竞赛、能源危机、环境污染和生态平衡破坏、人口爆炸……人和人类面临前所未有的严峻的挑战。二十世纪文学浸透了危机感和焦灼感，浸透了一种与十九世纪文学的理性、正义、浪漫激情或雍容华贵迥然相异的美感特征。二十世纪中国文学，从总体上看，它所内含的美感意识与本世纪世界文学有着深刻的相通之处。古典的“中和”之美被一种骚动不安的强烈的焦灼所冲击，所改变，所遮掩。只需把上世纪初的龚自珍的诗拿来比较一下就行了，尽管也是忧心忡忡，却仍不失其“亦剑亦箫”之美。半个多世纪之后，梁启超的《新中国未来记》尽管流畅却未免声嘶

力竭，一大批“谴责小说”尽管文白夹杂却不留情面地揭破旧世态的脓疡，更不用说《狂人日记》这样的震聋发聩之作了。但是，细究起来，东、西方文学中体现出来的危机感却有着基本的质的不同。在西方现代文学中，个人的自我丧失、自我异化、自我分裂直接与全人类的生存处境“焊接”在一起，其焦灼感、危机感一般体现在个人的生理、心理层次（如萨特的《恶心》）以及“形而上”的哲学层次（如贝克特的《等待戈多》）。这种焦灼感、危机感既极端具体琐碎，又极端抽象神秘，融合成一片模糊空泛的深刻，既令人困惑又令人震悚地揭示了现代人类在技术社会中面临的梦魇。在中国文学中，个人命运的焦虑总是很快就纳入全民族的危机感之中（最具代表性的，如郁达夫的《沉沦》）。“落后是要挨打的！”这句话有如一个长鸣的警报响彻本世纪的东方大陆，焦灼感和危机感主要体现在伦理层次和政治层次，介乎极端具体和极端抽象之间，而具有明晰的可感性。欧洲中心主义和个人主义意识，使得西方文学把自己的命运直接等同于人类的命运，把所处境遇的病态和不幸直接归结为世界本体的荒谬。而感时忧国的中国作家，则始终把民族的危难和落后，看作是世界文明进程中一个触目惊心的特例，鲁迅因此而发生“中国人要从‘世界人’中挤出”的“大恐惧”（《热风·随感录第十六》）。在文学中就体现为一种恨铁不成钢的、充满了希望的焦灼。但是既然同为焦灼，便有其不容忽视的共同点。尤其是像鲁迅的《狂人日记》、《野草》或宗璞的《我是谁》、《蜗居》或北岛的《陌生的海滩》，或刘索拉的《你别无选择》这样的作品，从内容到语言结构，都具有与本世纪世界文学共通的美感特征，尽管其内心的焦灼彻头彻尾是中国的，然而却是“现代中国”的。

倘说“焦灼”是一个不规范的美感术语，我们可以进一步指出这一焦灼的核心部分是一种深刻的“现代的悲剧感”，在这个核心周围弥漫着其他一些美感氛围，时而明快，时而激昂，时而愤怒，时而感伤，时而热烈，时而迷惘。说中国古代文学中缺少悲剧感，这当然是一种偏颇，而“言必称希腊”即是把古希腊悲剧当作惟一尺度的结果。每一个民族都有各自的对悲和悲剧的特

殊体验和理解。但是,说二十世纪中国文学中有了与古典悲剧感绝然相异的现代悲剧感,则是铁铸般的事实。在封建社会的"超稳态结构"之中,"大团圆"结局体现了中国人对现世生活的执著和热爱,对"善有善报,恶有恶报"的良好愿望。在一个新旧交替的大碰撞大转折时代,对"大团圆"的抨击,则无疑是由于"睁了眼看"、直面惨淡的人生的结果。从王国维的《红楼梦评论》引入西方的现代悲剧观开始,中国文学迅速吸收并认同的,与其说是古希腊或莎士比亚的悲剧意识,不如说是由叔本华、尼采的"生命哲学"引发的人生根本痛苦,由易卜生所启发的个人面对着社会的无名愤激,由果戈里、契诃夫所启示的对日常的"几乎无事的悲剧"的异常关注。因而,试图到二十世纪中国文学中寻找古典的"崇高"是困难的。从鲁迅的《呐喊》、《彷徨》、茅盾的《子夜》、《霜叶红似二月花》,老舍的《骆驼祥子》、《茶馆》,曹禺的《雷雨》、《北京人》,巴金的《寒夜》,以及新时期文学中的《犯人李铜钟的故事》、《人到中年》、《李顺大造屋》、《西望茅草地》、《黑骏马》等一大批优秀作品中,你体验到的与其说是"悲壮",不如说更是一种"悲凉"。"悲凉之雾,遍被华林":一方面,是一个历史如此悠久的文化传统面临着最艰难的蜕旧变新,另一方面,是现代社会尚未诞生就暴露出前所未有的激烈冲突;一方面,"历史的必然要求"已急剧地敲打着古老中国的大门,另一方面,产生这一要求的历史条件与实现这一要求的历史条件却严重脱节,同时,意识到这一要求的先觉者则总在痛苦地孤寂地寻找实现这一要求的物质力量;一方面,历史目标的明确和迫切常常激起最巨大的热情和不顾一切的投入,另一方面,历史障碍的模糊("无物之阵")和顽强又常常使得这一热情和投入毫无效果……这样一种悲凉之感,是二十世纪中国文学所特具的有着丰富社会历史蕴含的美感特征。它不同于欧洲文艺复兴时冲破中世纪黑暗带来的解放的喜悦,也不同于启蒙运动所具备的坚定的理性力量。在中国,个性解放带来的苦闷和彷徨总是多于喜悦;启蒙的工作始终做得很差,理性的力量总是被非理性的狂热所打断和干扰;超出常轨的历史运动带来了历史性

的进步同时也带来某些的失误；灾难常常不单是邪恶造成的，受害者们也往往难辞其咎：急速转换的快节奏与近乎凝固的缓慢并存，尖锐对立的四分五裂与无个性的一片模糊同在。正是这一切，使得二十世纪中国文学既具有与同时代的世界文学相通的现代悲剧感，又具有自身独特的悲凉色彩。你感觉到，像五四时期“湖畔诗社”的诗，根据地孙犁的小说以及五十年代的田园牧歌这样一些作品，在整个一部悲怆深沉的大型交响乐中，是多么少见的明亮的音符。更多地回响着的，总是这块大地沉重地旋转起来时苍凉沉郁的声响。

在二十世纪中国文学进展的各个阶段，人们不止一次地感觉到悲凉沉郁之中缺少一点什么，因而呼唤“野性”，呼唤“力”，呼唤“阳刚之美”或“男子汉风格”。这种呼唤总是因其含混和空泛，更因其与上述“意识到的历史内容”，与艰难曲折千回百转的历史行程不相切合，而无法内在地由文学创作中表现出来，往往变为表面化的外加的风格色彩。尽管如此，这种呼唤毕竟体现了对柔弱的田园诗传统的某种反感，体现了对大呼猛进的历史运动的一种向往。因此，以“悲凉”为其核心为其深层结构的美感意识，经常包裹着两种绝不相似的美感色彩：一种是理想化的激昂，一种却是“看透了造化的把戏”的嘲讽。在二十世纪中国文学的发展行程中，这两种色彩，时而消长起伏，时而交替相融，产生许多变体。大致是在变革的历史运动迈进比较顺利的时候，或是在历史冲突比较尖锐而明朗化的时候，理想化的激昂成为主导的色彩；在变革的步伐变慢或遭到逆转的时候，或是历史矛盾微妙地潜存而显得含混的时候，洞察世事并洞察自身的一种冷嘲成为主导的色彩。也有这样的历史时刻，那时冷嘲被“激昂化”而变成一种热讽，激昂被“冷嘲化”而变成一种感伤，于是两者相互削弱、冲淡，使得一种严肃板正的“正剧意识”浮现出来成为美感色彩的主导。在二十世纪中国文学中，分别地象征着激昂和嘲讽这两种美感色彩的，是郭沫若的《女神》和鲁迅的《呐喊》、《彷徨》。一般地套用“浪漫主义”或“现实主义”这样的术语很难说明问题。大致地说来，着眼于民族的新生的辉

煌远景，着眼于历史目标的明确和迫切的作家，倾向于引发出一种理想化的激昂；着眼于民族灵魂再造的艰难任务，着眼于历史起点严峻的"先天不足"的作家，倾向于用冰一般的冷嘲来包裹火一般的忧愤。激昂和冷嘲同是一种令人不满的现实状况的产物，前者因其明亮和温暖常常得到一种鼓励，后者却因其严峻和清醒，往往更深刻地揭示了历史运动的本质。

内在地把握二十世纪中国文学的总体美感特征，实际上，就是从审美的角度来本质地揭示文学中"意识到的历史内容"，就是把握一个古老的新生的民族对当代世界的艺术的和哲学的体验。即使最粗略地勾勒出一点线索，也能意识到，这方面认真而又扎实的研究一旦展开，就将在"深层"整体地揭示出一时代的文学横断面，使我们民族在近百年文学行程中的总体美感经验真切地凸现出来。

四

从"内部"来把握二十世纪中国文学的有机整体性，不容忽视的一项工作就是阐明艺术形式（文体）在整个文学进程中的辩证发展。在中国文学史上，从来未尝出现过像本世纪这样激烈的"形式大换班"，以前那种"递增并存"式的兴衰变化被不妥协的"形式革命"所代替。古典诗、词、曲、文一下子失去了文学的正宗地位，文言小说基本消亡了，话剧、报告文学、散文诗、现代短篇小说这样一些全新的文体则是前所未见的。而且，几乎每一种艺术形式刚刚成熟，就立即面临更新的（即使是潜在的）挑战。中国文学一旦取得了与当代世界文学的内在的"共同语言"，它就无法再关起门来从容地锻打精致的形式。伴随着新思想的传播和现代自然科学的引入，艺术思维的现代化也就开始了，艺术形式的兴废、探索、争论，只能被看作是这一内在的根本要求的外化。"语言是思维的直接现实"（马克思语），文学语言的变革理所当然地成为艺术思维变革的一个突破口。只有从这一角度，才能理解从"诗界革命"（"我手写我口"）直到白话文运动这些针对着语言媒介而来的历史运动的根本意义，才能发现

本世纪中国文学的每一次大的进展都是摆脱"八股"化语言模式（旧八股、新八股、洋八股、党八股、帮八股）的一场艰苦卓绝的搏斗。后世的人已经很难想象标点符号的使用在当时曾经历了怎样的鏖战，很难想象鲁迅何以称赞刘半农对于"'她'字和'牠'字的创造"是五四时期打的一次"大仗"。本世纪初文艺革新的先驱者们不止一次地提到文艺复兴时期的伟大范例——乔叟、但丁摒弃拉丁语，用本民族"活的语言"创造出"人的文学"。他们自觉地、深刻地意识到了，被后世文学史家轻描淡写地称为"形式主义"的这场语言革命，其实正是民族的文化再造的重大关键。

白话文运动中蕴含着两个互相联系着的根本意图：一是"传播"新思想，"开启民智，伸张民权"，必须使新思想"平民化"、通俗化，从形式上迁就普遍落后的文化水平的同时，也就隐伏着先进的思想内容被陈旧的形式肤浅化的危险；一是传播"新思想"，必须引进新术语、新句法，采用中国老百姓还很不习惯的新语言、新形象和新的表达方式，"信而不顺"，因而在传播上就存在着无法"译解"的困难。我们从这里不难看出，这两者之间是有矛盾的：雅俗之争，普及与提高之争，"主义"与"艺术"之争，宣传与娱乐之争，民族化与现代化之争，贯穿了近百年中国文学发展的每一个重要阶段。它们之间的张力也左右了本世纪文艺形式辩证发展的基本轨迹；各类文体的探索、实验、论争，基本上是在这一"张力场"中进行的。其中，散文小品最为幸运，小说次之，戏剧相当艰难，诗的道路最为坎坷不平。这主要由各类文体自身的本性、它们与传统与读者的关系等复杂因素所决定。

诗是文学中的艺术思维进行创新时最敏锐的尖兵。诗歌语言是一般文学语言的"高阶语言"，它从一般文学语言中升华又反过来影响一般文学语言，因而先天地具有某种"脱离群众"的"先锋性"。本世纪世界诗歌语言正发生着惊天动地的巨变（惟有物理学语言及绘画语言的变革可与之相比）。在这种情势下应运而生的中国新诗，不能不在一个古老的诗国中走着艰辛曲折的道路。新诗的每一步"尝试"都可能显得"古怪"、变得"不

像诗"。好不容易摸索、锤炼，开始"像"诗的时候，又立即因人们群起效之而很快老化。在诗体上，这一过程表现为"自由化"和"格律化"在某种程度上的"轮流坐庄"。新诗的历程，始终像朱自清在《中国新文学大系 · 诗集 · 选诗杂记》里所说的，呈现为一种"怎样从旧镣铐里解放出来，怎样学习新语言，怎样寻找新世界"的坚韧努力。诗体的解放、复活、创新等等复杂的运动，最鲜明地凝练地集中地体现了本世纪中国文学在艺术思维上的挣扎、挫折、进展和远景。而且，在各类文体中，新诗最敏感最密切地与当代世界文学保持着"同步"的联系。拜伦、雪莱、惠特曼、波特莱尔是与泰戈尔、瓦雷里、马拉美、凡尔哈仑、马雅可夫斯基、艾略特、奥登、里尔克、艾吕雅、聂鲁达等一起卷进中国诗坛来的。如果意识到诗是一种"无法翻译"的文学作品，这一"同步"所蕴含的深刻意义就很值得探究。

诗的思维的"先锋性"导致了新诗在形式上的探索走得最远，引起的论争也最激烈，其中，"矛盾的主要方面"应是诗自身的这种活跃的不安分的本性。与此相对的则是戏剧，它不但以"观众的接受"为其生存条件，而且直接受物质条件（舞台、演员、剧团组织、经济支持等等）的制约。洪深在《中国新文学大系 · 戏剧集 · 导言》中用了大量篇幅翔实地记载了话剧在本世纪初的萌发和初步进展，证明了离开上述条件的综合考察是无法说清楚戏剧文学的辩证发展的。如果说诗体的发展显示了最活跃的艺术神经敏锐的努力，那么，戏剧形式的发展则显示了现代艺术与大众最直接的"遭遇战"。它成为整个艺术形式队伍中缓慢然而扎实前进的一个强大的"殿军"、后卫。但是，物质条件有其活跃的推动力的一面，不能低估现代物质文明对本世纪中国戏剧艺术的影响作用（包括电影、电视消极方面的压力和积极方面的启发）。戏剧艺术的创新一旦有所突破，常常得到巩固和持久的承认（试想想常演不衰的《雷雨》、《茶馆》及其众多的仿作）。这与诗歌风格的迅速更替又成一对比。从本世纪六十年代起，布莱希特的戏剧体系开始影响中国话剧，新时期以来，它与"斯坦尼"、与中国古典的写意戏剧体系开始形成多元发展和

多元融合的趋势。这可能是考察中国话剧的未来发展的一个分析线索。

介乎诗和戏剧之间的，是本世纪中国文学中最重要的文学类型——小说。在研究这一类型的整体发展时，必须仔细地划分出长篇小说、中篇小说、短篇小说这样一些亚类型。短篇小说对现代生活的"截取方式"具有类似于新诗的某种"先锋性"，这一亚类型在二十世纪中国文学中因其短小快捷、形式灵活多变始终受到高度的重视。按照茅盾当时的说法，鲁迅的《呐喊》《彷徨》"一篇有一个新形式"，尔后，张天翼、沈从文都在短篇体裁上有多样的试验。新时期以来，短篇小说的变化更是千姿百态。值得高度重视的是，从本世纪初鲁迅创作小说一开始就显示了与当代世界文学有着"共同的最新倾向"（普实克语），这一无可怀疑的"同步"现象，即自觉地打通诗、散文、政论、哲理与小说的界限的一种现代意识，使得抒情小说这一分支在鲁迅、郁达夫、废名、沈从文、萧红、孙犁、茹志鹃、汪曾祺、张洁、张承志等优秀作家手中得到充分的发展。显然，在中国小说现代化的过程中，民族的"抒情诗传统"（文人艺术）对"史诗传统"（民间艺术）的渗透起了决定性的推动作用。由赵树理所代表的以讲故事为主的叙事分支则显示了"史诗传统"的现代发展。在新时期，中篇小说的崛起越来越引人注目，对这一文学现象的理论总结也正在深化。被称为"重武器"的长篇小说是文学对一时代的历史内容具有"整体性理解"的产物。在矛盾极端复杂、极端多变的二十世纪中国，由于值得探究的种种原因，试图从总体上把握这一时代的宏愿总是令人遗憾地未能实现（例如，茅盾、李劼人、柳青，等等）。如果作家还没有形成自己的历史哲学和"长篇小说美学"，这些宏愿就仍然诱人地、一往情深地伫立在二十世纪中国文学的面前。

二十世纪中国文学中的散文、小品、杂文，由于与民族的散文传统最为接近（而且我们似乎也不要求它们为老百姓"喜闻乐见"），很快就达到极高的成就。叙事、抒情、说理、嘲讽，迅速打破了"白话不能写美文"的偏见，显示新文学的实绩。散文是作

家个性最自然的流露，因而在个性得到大解放的时代，散文得以繁荣是毫不足奇的。本世纪第一流的散文家都有深厚的中国古典文学修养，都精通外国文学，受过现代高等教育，有丰富的人生阅历。如果说诗歌是一时代情感水平的标志，那么，散文则是一时代智慧水平（洞见、机智、幽默、情趣）的标志。散文的发展显示出一时代个性的发展程度和文化素养程度。值得注意的是，散文在体裁上有极大的“宽容性”，在这一部类中的形式创新所遇阻力较小。但也由于缺少压力转化而来的动力，某些新的艺术形式（如《野草》式的散文诗）未能得到顽强坚韧的推进。成熟的甚至是模式化的散文形式（如杨朔式的散文）也就较少遇到新旧嬗替的挑战。尽管偶尔在某些问题上（如“鲁迅风”的杂文是否过时）有一些争论，其着眼点却都落在“立场、态度”这些政治、伦理的层次上。但是，散文内部的各个亚类型（抒情散文、小品、杂文、报告文学），在二十世纪中国文学的发展进程中，有着微妙的消长起伏，其中的规律性值得总结。

二十世纪世界文学艺术的大趋势，是尽力寻找全新的思维方式、感觉方式和表达方式，以开掘现代人类丰富复杂的内心世界及其对外部世界的“掌握”。艺术形式的试验令人眼花缭乱，实在是文学的一种自觉意识的表现，与现代自然科学及现代社会生活的发展有着深刻的联系。二十世纪中国文学（当它开放的时候，从总体上说，它毕竟是开放的）在这一点上与世界文学是息息相通的。鲁迅就是一位对文学形式具有自觉意识的大师，他所创造的一些文学体裁（如《野草》和《故事新编》）几乎不但“前无古人”，而且“后无来者”。在东、西方文化的碰撞、交流之中，一些崭新的、既是民族的又是现代的艺术形式，已经、正在和将要创造出来，显示出中华民族在世界历史的现代进程中，在艺术思维方面的主体创造性。但是，我们也看到，受制于社会物质文明水平和普遍落后的文化水平，以及因循守旧的价值取向和文化心理，我们的艺术探索是如此地充满了艰辛曲折。贯穿近百年来无休止的、有时不得不借助于行政手段来下结论的艺术论争，不单说明了探索的艰难，也说明了探索的必要和势所必

然。我们是否已经有了足够的理由和信心，来预期下一世纪到来时，这一探索必将更加自觉、更加活跃和更有成效呢？

五

概念的建立首先是方法更新的结果，概念的形成、修正和完善又要求着新的方法。

客观发生着的历史与对历史的描述毕竟不能等同。描述就是一种选择、取舍、删削、整理、组合、归纳和总结。任何历史的描述都依据一定的历史哲学，依据一定的参照系统和一定的价值标准，采取一定的方法。文学史的描述也是如此。“二十世纪中国文学”这一概念首先意味着文学史从社会政治史的简单比附中独立出来，意味着把文学自身发生发展的阶段完整性作为研究的主要对象。这一点将带来一系列问题的重新调整（问题的提法，问题的位置，问题的意义，等等），在当前的研究阶段，只需强调如下一点也就够了——

在“二十世纪中国文学”这个概念中蕴含着的一个重要的方法论特征就是强烈的“整体意识”。一个宏观的时空尺度——世界历史的尺度，把我们的研究对象置于两个大背景之前：一个纵向的大背景是两千多年的中国古典文学传统，当我们论证那关键性的“断裂”时，断裂正是一种深刻的联系，类似脐带的一种联系，而没有断裂，也就不成其为背景；一个横向的大背景是本世纪的世界文学总体格局，不单是东、西方文化的互相撞击和交流，而且包括亚洲、非洲、拉丁美洲文学在本世纪的崛起。

在这一概念中蕴含的“整体意识”还意味着打破“文学理论、文学史、文学批评”三个部类的割裂。如前所述，文学史的新描述意味着文学理论的更新，也意味着新的评价标准。文学的有机整体性揭示出某种“共时性”结构，一件艺术品既是“历史的”，又是“永恒的”。在我们的概念中渗透了“历史感”（深度）”、“现实感”（介入）和“未来感”（预测）。既然我们的哲学不仅在于解释世界而且在于改造世界、未来感对于每一门人文科学都是重要的。如果没有未来，也就没有真正的过去，也就没

有有意义的现在。历史是由新的创造来证实、来评价的。文学传统是由文学变革的光芒来照亮的。我们的概念中蕴含了通往二十一世纪文学的一种信念、一种眼光和一种胸怀。文学史的研究者凭借这样一种使命感加入到同时代人的文学发展中来，从而使文学史变为一门实践性的学科。

（原载《文学评论》1985年5期）

附:矛盾与困惑中的写作

钱理群

今天回过头来反思“二十世纪中国文学”这个概念,我仍然认为它的基本精神是站得住的,并且已经事实上为学术界普遍接受,当然也还有不同的意见,这也是正常的。但如果联系我自己当时的基本思想倾向与追求,文学观念与文学史观念,今天看来,当时对“二十世纪中国文学”的具体理解分析,又确实存在着一些问题。这些问题更多的恐怕是我个人的。

我曾在一次与韩国学者的座谈会上,谈到我今天认识到的问题主要有三:一是受到八十年代乐观主义与理想主义的时代氛围的影响,我对中国社会与文学的现代化的理解与前景预设是充满理想主义与乌托邦色彩的;我几乎不加怀疑地认定,西方的现代化道路就是中国的现代化的理想模式;西方现代化模式与现代化本身必然产生的负面,则基本上没有进入我的观察与思考视野,对现代文学史上曾经出现的对“现代化后果”的思考与描述,都被简单地称之为“民粹主义”而加以否定。与此相联系的,就是受到“西方中心论”的影响,“撞击与回应”的模式的印记是十分明显的。记得“二十世纪中国文学”的概念提出不久,在一片叫好声中,我的导师王瑶先生找我去,进行了一次严肃的谈话。他问我:你们讲二十世纪为什么不讲殖民帝国的瓦解,第三世界的兴起,不讲(或少讲,或只从消极方面讲)马克思主义,共产主义运动,俄国与俄国文学的影响?正是王瑶先生的及时提醒,使我开始反思,更使我懂得了应不断对自己提倡的东西进行质疑,这是直接影响了我以后的思考方式的。第三方面的问题,也许我自己是更为严重的,这就是历史进化论与历史决定论的文学史观的影响。新比旧好,新的总是胜过旧的;历史是沿着某种既定的观念、目标(我们称之为“本质”、“必然规律”)一路凯歌行进,即使有一时之曲折,也是阻挡不住历史发展的

"必然趋势"的,等等。以上三个方面在八十年代的思想、文化、学术界,以及具体到现当代(二十世纪)文学史研究中,或许有一定的代表性,在九十年代就自然受到了冲击。首先是现实生活的无情事实粉碎了八十年代关于现代化,关于西方现代化模式的种种神话。与此相联系的是"西方中心论"的破产。这都迫使我们回过头来,正视"现代化"的后果,并从根本上进行"前提的追问":什么是现代性?如何看待西方的现代化道路(模式)?什么是我们(中国、东方国家)所需要(追求)的现代化道路(模式)?这些问题对于我们这些现代文学的研究者,同时也是专业的追问:如何理解"现代文学"这一概念中的"现代"两个字?它是一个"时间"的概念,还是包含了某种性质的理解?那么,文学的现代性指的是什么?而这些问题都涉及到我们这门学科的性质,研究范围,它的内在矛盾……等等关系到自身存在的根本问题。同时被追问的是,现代文学历史的起端:它究竟应按我们所提出的"二十世纪中国文学"的概念从上一世纪末(晚清)开始,还是从五四开始?——王瑶先生当年就不同意我们的"晚清起端论",这一时期就有更多的朋友就这一点提出了质疑。对于五四新文化运动,也提出了这样的追问:该如何看待五四时期新、旧文学的斗争,由此开始的"新文化(新文学)叙事",这种叙事肯定、突现了什么,又否定、淹没了什么?以及在这种叙事背后隐藏着怎样的历史与文学史观?除了这些前提的追问之外,有关"现代性"问题的广泛思考,还引发出现代文学研究中的一系列问题,诸如如何从中国文学、学术自身的发展,特别是晚清、民国(还有的朋友上溯到明代)以来文学、学术的发展,来揭示五四文学变革、现代文学的诞生的内在理路与线索;如何将现代文学置于与现代国家、政党政治、现代出版(现代文学市场)、现代教育、现代学术……的广泛联系中,来理解文学的现代性问题;如何从更广阔的视野来考察中国现代文学与世界文学的关系——不仅是英美文学的影响,同时要关注英美之外的西方国家,俄国与东方国家文学的影响,在中外文学关系的研究中如何认识与处理"接受外来文化

的影响，实现中国文学（文化）的现代化的过程，同时又是反抗殖民主义的侵略与控制，争取民族独立与统一的过程”这二者的关系；如何认识与处理本世纪文学发展的总格局中，新、旧文学、雅、俗文学及其关系，新文学内部的不同组成部分，自由主义文学、革命文学及其关系；如何认识与处理中国现代化进程中城市与乡村、沿海与内地之间发展的不平衡，及其在文学上的反映，由此形成的海派文学与京派文学的对峙与互渗，如何评价反思现代化后果的文学作品及作家，等等。所有这些反思都为现代文学的研究打开了思路，开拓了领域，但同时也带来了新的困惑。人们似乎十分容易地就从一个极端跳到了另一个极端。例如反思五四，就把五四新文化运动视为“断裂传统”的罪恶的渊薮，并连及对五四启蒙主义，激进主义，以及以后的革命文学的全盘否定，对自由主义、文化保守主义作家及其文学的理想化；强调现代文学与传统文学的内在联系，就不敢肯定外国文学的翻译介绍对中国现代文学的产生与发展的巨大影响，在民族主义情绪膨胀的时候，连是否需要继续向西方学习似乎都成了问题；在重新评价旧体文学与通俗文学时，出现了对新文学（例如新诗）的全盘否定，在一些朋友看来，新文学不过是外来文学的移植，惟有通俗文学才是真正的“本土文学”。在注重于对现代文学与现代出版、教育、学术……等外部关系的研究时，却又忽略了对文学形式、文学语言的变革，现代审美观念、趣味的建立……这样一些更加关乎文学现代性的内部关系的研究，等等。

面对这一切，我感到了极大的困惑。如果说八十年代提出“二十世纪中国文学”的概念时，思想比较单纯，也充满了自信心，看准了某一点，就毫无顾忌地，旗帜鲜明地大加鼓吹；那么到了九十年代，思想就变得复杂了，脑子里充满了“问题”与“疑惑”。借用我的《丰富的痛苦》的说法，似乎是从堂·吉诃德转向了哈姆雷特——尽管骨子的堂·吉诃德气仍要时时显露。我发现，对大至国家、民族、社会的现代化道路，具体到自己专业范围的文学的现代性，我都只能说“不”——我拒绝、否定什么，例

如我无法认同我们曾经有过的现代化模式,及其相应的文学模式,我也不愿全盘照搬西方的现代化模式,及其相应的文学模式;但我却无法说出我到底"要"什么,我追求、肯定什么。径直说,我没有属于自己的哲学,历史观,也没有自己的文学观,文学史观。因此,我无法形成,至少是在短期内无法形成对于二十世纪中国文学的属于我自己的,稳定的,具有解释力的总体把握与判断,我自己的价值理想就是一片混乱。我不过是在矛盾与困惑中,勉力写作而已。这并不只是因为年龄的增长,而实在是因为九十年代中国与世界政治、经济、思想、文化的变化太大了,我们所面临的问题太复杂了,而且我们对这一切太缺乏思想准备了,在这个意义上,我们是在为自己八十年代的单纯付出代价。在我看来,从八十年代末到九十年代,包括我自己在内的许多人又经历了一次剧变,其深刻程度并不亚于文化大革命那一次。这种变化也是一种清醒;我终于明白像自己这样的知识分子、学者,能够做什么,不能做什么。因为我是"十二世纪中国文学"概念的提出者之一,很多朋友期待我能够写出一部《二十世纪中国文学史》,这样的期待对我的压力是不难想见的;但我今天却要公开坦白承认:在可以见到的日子里,我大概是无力完成这样的使命。但我并非无事可做:我所要做与能够做的,是在"文学现代化"这个大题目下的一个一个的具体课题的研究——单是我们在前文所提出的每一个问题,都是要花大力气才能做出一些差强人意的回答的。这或许是一种"低调"的策略选择;只说自己想说、又能够说的话,对虽然想说、却一时说不了的话,不妨暂时悬置起来——因此,我对当年对"二十世纪中国文学"概念的倡导并不后悔,那是迟早要解决的课题,只是现在我不愿也无力多谈罢了。

(原载《文学评论》1999年第1期)

天演＝进化？＝进步？
——重读《天演论》

林基成

1898年，当严复的《天演论》出版时，谁能料到这本薄薄的小册子竟影响了中国二十世纪的历史进程。严复的译本共有五万一千字左右，其中按语和夹在译文中未加说明的严复自己的批语就近二万字，几乎占全作篇幅的五分之二。鲁迅说《天演论》是“做”出来的，不无道理。

和赫胥黎的原作相比，严译的不同处主要表现在按语、加译、改译及漏译部分。以往的研究都已注意到了按语这明显为译者加上的部分。同样值得注意的是译者未加说明的增译部分。这部分内容可分为：

一、对原作涉及的人事、文化背景等作一般性介绍。比如下篇“论五”，译者在正文中加入了对《哈姆雷特》梗概性的剧情介绍；这大概是在中国较早介绍莎士比亚的文字。

二、译者感情见解的直接发挥。上篇有一段是介绍天演规律。译者在这后面加了长长的一段，以天演说和上帝造人说及中国的神话传说如女娲造人，盘古开天地等进行对比，以显示后者的荒诞无稽。

译者更多的加译是围绕着保种救国这一主题而来的，这也是他最为关切、最易动情的地方。在“导言一”结尾，他加了一段斯宾塞的理论：

> 斯宾塞曰：天择者，存其最宜者也。夫物既争存矣，而天又从其争之后而择之。一争一择，而变化之事出矣。

从文章一开始，译者就很自觉地将《天演论》和斯宾塞的学说紧紧扣在一起。又如“导言八”，赫胥黎谈及以汽电诸机来“增倍人畜之功力”；以医疗药物来“救民之厉疾夭死”。严复紧接着

加了自已的补充理解。

> 为以刑狱禁制，所以防强弱愚智之相欺夺也；为之陆海诸军，所以御异族强邻之相侵侮也。

从表面上看，似乎只是多加了两个例子；然而这却使得原先以文明社会和自然抗争的主题延伸到人类社会内部的相争相斗。作为这一思路的继续，译者又加了一段对这社会危机的可能应付办法：

> 故欲郅治之隆，必于民力、民智、民德三者之中，求其本也。故又为之学校庠序焉。学校庠序之制善，而后智仁勇之民兴。智仁勇之民兴，而有以为群力群策之资。而后其国乃一富而不可贫、一强而不可弱也。

以开民力、民智和民德作为保种救国的第一步，这是严复从斯宾塞学说中得来的见解，也是他在《论世变之亟》等政论文中的一贯主张。在这里，他将自己念念不忘的寻求富强的理论强加给了赫胥黎。

和加译相比，更值得我们注意的是译者对原作的改动。比较有代表性的是对 Evolution 一词的翻译及对“天演”一词的选用。

“天演”一词以往的研究都认为是对“Evolution”的翻译；这很有道理。确实，这词基本上可以和“进化”通用，但当我们仔细对照英文原文却发现“天演”的含义还应包括对“The cosmic process”一词的翻译。请看下面这段文字：

原文是：

> That which endures is not one or another association of living forms, but the process of which the cosmos is the product, and of which these are among the transitory expressions. And in the

living world, one of the most characteristic features of this cosmic process is the struggle for existence, the competition of each with all, the result of which is the selection, that is to say, the survival of those forms which, on the whole, are best adapted to the conditions which at any period obtain; and which are, therefore, in that respect, and only in that respect, the fittest.

直译是:

能够持续下来的并不是各种生命形式的这种或那种结合,而是产生宇宙本身的过程。而各种生命形式的不同结合,不过是这个过程的一些暂时表现而已。在生物界,这种宇宙过程的最大特点之一就是生存斗争及物种间的相互竞争,其结果就是选择。这就是说,那些生存下来的生命形式,总的说来,都是最适应于在任何一时期的环境条件的。因此,在这方面,也仅仅在这方面,它们是最适者。

严译是:

虽然天运变矣,而有不变者行乎其中。不变惟何,是名天演。以天演为体,而其用有二:曰物竞;曰天择;此万物莫不然,而于有生之类为尤著。物竞者,物争直存也;以一物以与物物争,或存或亡,而其效则归于天择。天择者,物争焉而独存;则其存也,必有其所以存。必其所得于天之分,自致一己之能;与其所遭值之时与地,及凡周身以外之物力,有其相谋相剂者焉。夫而后独免于亡,而足以自立也。而自其效而观之,若是物特为天之所厚而择焉以存也者,夫是之谓天择。

从中看出,"天演"首先是对"宇宙过程"Cosmic process——对"能够持续下来的"内容及"不变者"的解释——的直译。问题

在于，译者有时又以“天行”来译“Cosmic process”，他的翻译手稿在这段译文中亦没有用“天演”这词；这是否意味着用“天演”来译“Cosmic process”只是他修改手稿时的偶然借用？

在赫胥黎看来，人类的全部历史不过是整个宇宙进程的一部分。这一过程具有双重含义：其一是狭义的，即和园艺过程(Horticultural process)对立的处于自然状态的宇宙过程，严复将其译为“天行”；其二是广义的。它既包括狭义的宇宙过程——天行，也包括园艺过程，严复译为“天演”。这两个过程都涉及人与自然的关系。如果说前者是人与自然的原始关系，表现的是以生存竞争为特征的自然进化；那么，后者则是人与自然的、经过人工改造的关系，表现的是以减少竞争为特征的人工进化。当赫胥黎说园艺过程，严格说来，就是宇宙过程的一个重要部分时，很显然，这里的宇宙过程是广义的。严复意识到这一区别，所以他将这段文字译为“人治天行，同为天演”。

在这里，我们发现严译的另一词“人治”或“人伦治化”也混合了两层意思：其一指园艺过程(Horticultural process)；其二指伦理过程(Ethical process)。前一“人治”指的是人与自然的关系，后一“人治”却指人与人的关系。

《天演论》中出现的这种一词两义的混合源于赫胥黎。如果单从译文本身看，很难一下子发现上述的混同处。可是如果参照严复未译的部分，对赫胥黎原作中语义的多重性就会看得更清楚些。

和赫胥黎原作比较，严复在《天演论》中比较重要的漏译首先是关于宇宙进程和进化的关系，至少有二点重要的遗漏：第一，未译出赫胥黎首先引进了“进化”的概念，并指出了宇宙过程和进化的密切联系。他还指出，“进化不是对宇宙过程的解释，而仅仅是对该过程的方法和结果的论述。”这些在严译本中均付阙如。第二，完全略去了进化过程中出现的倒退蜕变，及从复杂到简单的演变这样的论述。这似乎不是偶然的。因为赫胥黎曾以“注”的方式在原作中说明“任何一种进化的理论，不仅必须与前进发展相一致，而且必须与同一条件下不定期的持续性以

及倒退变化相一致。”这也就是说，任何进化理论必须包含三重意义：前进、保存及倒退。而严复也将这一注完全略去未译。

如果将译者的改译、加译和漏译及按语综合起来考察，我们对他译作改编的主观意图就会看得更清楚一些。

以天演代进化、将宇宙过程和进化等同起来，这就很自然地将进化原理推及一切领域。既然天演也包括人治、所谓人类及自然的发展不过是宇宙过程——天演的一部分，进化又和天演是同一词，这就很顺当地出现以进化——天演说明宇宙一切的发展。严复于是强调天演的普遍性：“农商工兵语言文字之间，皆可以天演明其消息”，天演理论能“举天地人形气心性动植物之事而一贯之。”如果说达尔文注重生物进化，赫胥黎涉及宇宙人类进化，严复则关切社会进化及迫在眉睫的民族生存。他将进化涉及的生物学、人类学直接引入生存学，“外种闯入，新竞更起，往往年月以后，旧种渐湮，新种迭盛。”“存者至寡，存亡之间，间不容缓。”严复的强调使得生存斗争的气氛加浓，紧迫感随之出现。

和时间上紧迫相联的是空间上的紧逼。赫胥黎较多谈论的是整个人类社会、地球区域的进化；严复则一下子将进化推到局部区域，强调国际化环境的互通性：“中国非孤立岛国或为雪山流沙之限。”进化不只是将生存危机带给一般人类，更是带给具体民族。他以“美洲红人”、“澳洲黑种”的逐年耗减为例来强化这种紧逼感。

严译《天演论》不仅从时空上将进化的作用范围推至极端，也同时将进化作用的程度推至顶点。在赫胥黎，进化还只是作为宇宙过程的最大特点之一；经严复改动，将两者等同，又以体用关系说明天演和物竞天择的联系。这就使得逻辑推论结果出现了物竞天择是宇宙发展的惟一表现特点，这显然和赫胥黎原意相去甚远。

经过严复的改编，进化成为“由简入繁，由微生著”直线向前、日趋完善的单向发展过程。他于是很称赞斯宾塞的进化观：“任天演之自然，则必日进善，不日趋恶。”“而郅治必有时而臻

者，其坚义至坚，殆难破也。”

严译的另一重大改动表现在：由于略去了进化中出现的退化及周期性循环内容，进化成为向同一方向的不断前进、日新月异，由此出现了以时间先后作为价值判断的标准，如严复所说：

> 人老则难以学新，治老则笃于守旧。
>
> 世道必进。后胜于今。

这种将时间作为价值衡量的尺度还可以从他稍前发表的论文《论世变之亟》可以看出：

> 尝谓中西事理，其最不同而断乎不可合者，莫大于中之人好古而忽今，西之人力今以胜古；中之人以一治一乱、一盛一衰为天行人事之自然，西之人以日进无疆、既盛不可变衰、既治不可复乱为学术政化之极则。

将古今作不同价值判断的同时，实际上也蕴含着将古今、新旧的绝然分开；这也反映了译者对进化发展中保存及遗传变异这些环节的忽视。事实上，基因遗传和胚胎发展、变与不变是宇宙过程所以进化的不可缺少的不同侧面。

严复对赫胥黎原作的改动，首先是基于赫胥黎原作语义的多重性。严格地说，赫胥黎、斯宾塞及严复有一共识，即都承认物竞天择在宇宙发展中的关键作用。赫胥黎指出，用于和宇宙过程抗衡的伦理学说本身就是进化的产物。一方面伦理发展本身源于宇宙过程；另一方面又与之对衡，这就是宇宙过程通过人这一能思索的主体与宇宙过程通过自然状态的表现来相互抗衡。天择之所以在园艺过程中作用小一些，在人类社会没很大影响，主要原因是人起了干涉、抑制作用。赫胥黎再三强调，若不是人择的加入，天择就会直接发挥作用，显示其威力。斯宾塞说任天为治、赫胥黎要与宇宙过程抗争，其前提却很一致，即承认宇宙过程的巨大作用。赫胥黎要重新发掘人的良心本性及一

切潜力，使之能与宇宙进程中的残酷性一面抗争，这本身也反映了进化及宇宙过程通过人这一能动体来起作用。赫胥黎提出三个层次的进化：The evolution of species，The evolution of varities 和 The evolution of society 以区别自然界、人与自然及人类社会关系的不同进化内容及特点，但毫无例外地，他们都承认了一般进化规律在其中的重要作用。

严复对赫胥黎原作的改动，也凭藉的是他对斯宾塞学说的了解。斯宾塞早在达尔文《物种起源》发表之前，就已试图将进化理论解释社会发展，他的进化公式的中心点是相信进化从简单到复杂的发展，并贯穿从社会到宇宙的每个方面。也正是他，将社会进步和社会进化认同。可以这么说，严译的改动实际上是以斯宾塞的理论来修正赫胥黎的学说，或突出赫胥黎学说的某一侧面：其修正的方向或依循的准则是使进化理论绝对化，并与价值判断紧密相联。

这反映了中译者严复本人的思想倾向及情绪特点。严复是在英美法等西方资本主义社会高度发展，并已威胁到中国生存的特定时空条件下着手翻译《天演论》的。译者作为“洞识知微之士”为这险恶环境而“惊心动魄”。因此，在译文中时时流露出他的焦虑、激愤之情。首先他承认并强调危机、差距的存在；其次是提出消除危机、缩小差距的应急对策。由此，严译的《天演论》虽出自赫胥黎的《进化论与伦理学》，两者的笔调却相差很大，赫作行文舒缓，带着幽默，着眼点是人在自然、在社会、在宇宙过程中的位置和作用，视野开阔，处处显露着作者的自信和从容。严译则行文峻急，带着焦虑，着重的是社会民族的生存。译者试图以进化理论这一特定价值系统对已存事物及其复杂多样和多变性作一明晰、断然的说明。我们能从中感受到他关注民族国家生死存亡的拳拳之心，也能感受他的急迫、敏感及躁动不安。他常常带着这些感觉去翻译。比如在译“The internal or the external interests of society”（社会的内在或外在利益）时，他用的是“国强”及“民富”。在斯宾塞的进化理论基础上，他将进化愈演愈烈视为近百年的一般规律及现象，强调外界的压力急

峻会使变化本身加剧："故变之疾徐，常视逼拶者之缓急。不可谓古之变率极渐，后之变率遂常如此而不能违也。"

严复的情绪心态反映他急于寻求一种理论学说，这不是形而上的追求，而是希望以此能找到医治中国百病的药方，找一总病源、开一总药方，以一揽子解决问题；这是严复——或许也是相当一部分中国知识分子的共识。严复将进化论解释成无所不包、无所不能的武器，正反映了他这种思维方式。他承续的实际上并不是达尔文的生物进化论（虽然他介绍了达尔文的学说），而是斯宾塞的社会进化论。

《天演论》对赫胥黎原作是一种改编；那么，中国读者对《天演论》的反应显示他们自己的读法——一种新的改编。

《天演论》对中国读者的影响大致可分为两阶段：其一是围绕着戊戌前后，其二是五四前后。严译最先激发人的是"物竞天择"的理论。王国维曾谈及《天演论》出版后的影响："嗣是以后，达尔文、斯宾塞之名，腾于众人之口；物竞天择之语，见于通俗之文。"蔡元培在 1899 年读《天演论》也注意的是"物竞天择"这一内容：

> 阅侯官严氏所译赫胥黎《天演论》二卷，大意谓物莫不始于物竞，而存于天择，而人则能以保群之术争胜天行，惟是人之所以竞物而胜者，在自营。而自营于群为凶德。故群术既进，自营必减，而竞物之力亦减。且群术既进，生齿日繁，而人择之术验于植、动者，必不能施之于人，则物竞之烈即乘过庶而起。是故天行、人治，终古相消长也。

梁启超的反应也很相似。他在 1899 年 12 月 3 日《清议报》发表文章《自由书·豪杰之公脑》。他指出："盖生存竞争，天下万物之公理也。既竞争则优者必胜，劣者必败，此又有生以来不可避免之公例也。"

因此，《天演论》首先提供或鼓励人的——对大多数读者来

说——不是其新型的世界观，而是类似于一种时事分析，及在这分析中时时流露的译者的焦虑和激愤。随着时间的流逝，感情的热潮过去、情绪化的东西消退时，文本中蕴含着的思想方式等相对长久的成分开始发挥其影响；这就是和社会进化论相联的价值判断。

应当说，有少数人早在戊戌时期已经提出过类似的看法，如康有为认为"新则壮，旧则老；新则新，旧则黯；新则活，旧则败；天之理也。"然而，这种"唯新论"成为普遍风气，则似乎是在五四前后。这种以时间发生、发展的顺序来评定事物的价值，首先认为"新"就意味进步；其次是将新旧、古今对立，强调两者之间的断裂，不承认新旧、古今之间你中有我、我中有你的连续性。

值得注意的是，在严复以《天演论》宣传了以生存竞争、直线进化为特点的社会进化论后，一些敏锐之士曾对此提出不同或修正意见：如章太炎的"俱分进化论"强调进化和退化的同时存在；李石曾介绍的克鲁泡特金的《互助论》提出互助和竞争同为进化的不同侧面。到五四前，物竞天择、生存斗争的理论逐渐为人淡忘，然而以"世道必进、后胜于今"演变出来的"唯新论"却基本未受动摇，"弃旧图新"、"一代胜过一代"作为一种基本思维方式深深影响了几代中国人，且有愈演愈烈之势；在五四后，"进化"这一词逐渐为"创造"、"革命"等字眼所替代，更突出了新旧、古今之间的隔绝与对立。

如果说，严译因出于赫胥黎原著多少还保留着对进化意义多重性的解释；那么，绝大多数中国读者读《天演论》则大多只注意进化的生存斗争、直线发展这一面。整个译者翻译、读者接受过程呈现着原作信息递减现象。其原因首先在于译者通过改译、增译及漏译已有意无意以自己的思想爱好规定了读者的阅读方向。

这种信息递减现象也反映了中国读者本身的接受兴趣和接受能力。进化论可分为生物的、宇宙的及社会的不同层次。如同严复，中国大多数读者对生物进化论并没多大兴趣，这也需要一定的生物学等科学知识的基础；他们对和中国社会现实联系

并不紧密的赫胥黎的宇宙进化内容也不热衷；严复在赫胥黎著作中加入了大量的斯宾塞的社会进化论，却正好迎合了他们的需要：这既满足了他们对科学的崇敬及神奇心理，还鼓动了他们的爱国热情，为他们指出了奋斗的方向。当时的中国读者相信科学的功能，但这种相信并不建立在对科学理论形成过程的实验检验，而更多出于一种信仰，即对寻求放之四海而皆准的东西的宗教式渴求及神话般迷恋。这反映了读者的需要层次，也反射出译者的思维水准；其共通点是一种急于求成的实用倾向，虽说在戊戌时期着眼点是保种救国，在五四前后更多涉及道德文化领域，其基本思想模式却很有相像之处。

我们不应该苟求前人。历史发展常常不是按照后人认识的道路方式进行。我们不能要求历史变革者作出超越一定历史条件的公正、全面的选择，正如我们也不能要求他们超越一定历史条件去克服为后人看来是局限的东西。历史就是局限，没有这种局限，也就失去了由这种局限一起而来的特色，况且后人的眼光也不一定高明。

就目前我们所能知道的，在思想文化领域，并不一定存在着像科学技术发展那样的层层递进、蒸蒸日上的趋势，人们喜欢用长江后浪推前浪来比喻形容新旧更替的迭进关系。事实上，一浪高过一浪只是就局部来看的现象，且浪与浪之间总是互有你我，并不那么泾渭分明，很难作一刀两断的划分。且浪高到一定点就会退回到最低点，并非是无止境的向前推进。

宇宙过程并不就表现为进化，人类进化也不就意味着进步，时间顺序不能简单等同于价值判断的标准。我们不必以弃旧来图新。对整个思想文化的发展，应该是忠于守旧、乐于迎新，以消除紧张，减缓对立，让社会发展有更多的连续性，让历史感在自己身上体现。

从容和舒缓不是奢侈的代名词。

（原载《读书》1991 年第 12 期）

被压抑的现代性

——晚清小说的重新评价

王德威

中国小说史上，小说一体像在晚清那般复杂的情况，可谓绝无仅有。在这段期间，小说之写作、印行、流通及议论，其方式之多，在中国古典小说史上都是空前的。[1]然而，虽然小说大受欢迎，公认的"杰作"却十分鲜见。受启蒙的精英分子将小说的地位提高到中国文学文类排行榜上的榜首（最上乘），但又难掩其对当时风行小说的轻视。尤有甚者，纵使当时的主流理论皆倡言小说载道与宣导的功能，可是大多数的作者与读者对小说一体却别有怀抱：小说乃空中楼阁，可以任他们驰神幻想，甚至可以一头栽进狎邪荒诞的念头里去。

此外，在中国文学中，也找不到另一个时代像晚清一样，作家会投入如此充满吊诡的论述中。许多文人以小说写作为其生平志业，但是他们又是最不专业的作家：他们将作品匆匆付梓，却又常常半途而废；他们汲汲营求所谓时代性的议题，却只凸显出自己根深蒂固的狭隘；他们造假、剽窃，专写耸动的故事[2]；他们深入社会的各个角落，探求写实的资料，但是却将之表现成千篇一律的偏见与欲求；他们声称要揭露、打击社会的不平与怪象，但是成果却是渲染、夸张那些不平与怪象。当时有些中国人努力追求将小说的形式、修辞、主题都西化，但是面对这种打倒传统的企图，晚清小说仍然执著于传统的末流而少突破。

摇摆于各种矛盾之间，如量/质、精英理想/大众趣味、古文/白话文、正统文类/边缘文类、外来影响/本土传统、启示型理念/颓废式欲望、暴露/假面、革新/成规、启蒙/娱乐……，晚清小说由此呈现出一个多音的局面，其"众声喧哗"之势足以呼应当时那个充满爆发力的时代。后来将主控中国现代文学的渴望、挑战、恐惧及困境，都是在这个氛围中首次浮现的。

晚清小说的研究始于五四时代。两位新文学运动的创始者

① 晚清小说之盛，可参见阿英《晚清小说史》，香港太平书局 1996 年版，第 1 ~ 8 页。

② 据说晚清小说家如吴趼人及李伯元都收集街谈巷议以为写作材料。他们有时候会抄录或交换彼此的材料，或分别在不同的作品中采用同样的材料。包天笑甚至在报纸上刊登广告，征求耸人听闻的故事。参见袁进《中国小说的近代变革》，中国社会科学出版社 1992 年出版，第 52 页。

胡适与鲁迅，虽一生致力推翻旧文学，但是吾人今日对旧文学的了解却也得力于他们。[①]学者一致认为，晚清小说代表了中国小说传统中最剧烈的变化，但是对其艺术成就，则态度暧昧。批判主要集中在下列三点。首先，有晚明到清中叶的古典小说巅峰期在前，晚清小说无论在形式或内容上都有所逊色。晚清小说因此注定被视为下一个伟大的开始（即五四文学革命）来临前的中界点。晚清小说最多只能说是"中流"（middle - brow）小说，对了大众的口味，但还够不上"好的"文学的标准。

其次，晚清小说也受到人文主义批评家的呵责，指其受到当时社会/政治动力的驱动，忽略了"人文"经验更大的脉络，而社会/政治的变动只不过其中的一部分而已。与这个观点略有出入的马克思主义批评家，则责难晚清小说家虽然逐渐看出写作与国家命运之间的关联性，却缺少足够的眼光及勇气，去强调社会/政治的乱局，以导向自由与革命。[②]不论是太政治或不够政治，总之晚清小说病在其对社会现实的肤浅认知，从而影响到了它的艺术成绩。

最后，正由于其艺术之粗糙与历史/意识形态之短视，一般认为晚清小说对真正的中国现代小说的形成少有贡献。即使当时西方与日本文学的翻译充斥市场，作家们又急于学习外来的模范，大家仍认定晚清小说与传统小说有剪不断的脐带关系。学者们因之告诉我们，在作家"终于"完全掌握了西方的叙事方法、主题关怀、以及意象运用以前，中国现代小说是无由兴起的。

尽管这些批评看似多元，其实，它们全指向同一个观点，亦即文学的发展必然是从一个阶段到另一个阶段，尤其是从非现代的时期到现代的时期。就让我们暂时对这些批评家心目中所谓的"现代"（the modern）作以下的了解："现代"代表的是一个断代的观念，自本世纪初起，知识分子就以这个观念去批判其同胞，将他们置于一个即将结束的时代中，然后期待自己在文学上的成功，并且把中国导向未来的时代。"现代"指的是"文学的一种作用"，传达了理性、人文精神、进步以及西方文明。

一般对晚清小说的认知是，它既毫不保留地滥用中国的传

① 晚清文学的研究始于1910年代。例如，胡适在其《文学改良刍议》（1917）中曾论及《官场现形记》与《二十年目睹之怪现状》。胡适对《老残游记》、《三侠五义》、《海上花列传》等小说的研究，更将我们带入这些作品产生的社会及文化情境中。鲁迅所列举的晚清小说三大类——狭邪小说、公案侠义小说、谴责小说——沿用至今已超过半世纪。

阿英的《晚清小说史》（1937）大概是二次大战前最完整的晚清小说研究了。他提供了促使晚清小说发展的政治情况、社会及经济动力，以及意识形态的因素。在其《小说闲谈》中，阿英更进一步论及他发现或特别感兴趣的作品。与胡适及鲁迅相较，他更大方地谈论晚清小说的"历史意义"。他力主晚清小说最重要的意义即是反映革命前夕的社会、批评社会之恶，及社会进步的理念。其他值得注意的晚清小说研究还包括赵景深、孔另境与刘大杰。

② 方正耀《晚清小说研究》，华东师范大学出版社1991年版，第117～220页，第332～364页；时萌《晚清小说》，台北国文天地1990年版，第143～147页。

统，又漫无节制地借取西方的印象；它既传统，又反传统。在其所为与所欲为之间，它完全缺乏一贯性，更不用说它是怎么说它所欲为的了。虽然不无优点，晚清小说中的"积弊"太多：过多的眼泪与笑声、不必要的夸张、声嘶力竭的政治宣传等等。它根本不能纳入五四论述所规划出来的文学规范。

近年来，"到底二十世纪中国文学的现代性（modernity）在哪里？"这个问题，已被一再提出。要回答这个问题，方式之一是跳开五四知识分子所设立的限制，重新思考这个问题：有哪些现代文类、风格、主题以及人物是被我们认定为"现代"的中国文学论述所压抑、压制的？为什么这些革新仍然不被视为"现代"？"现代性"是在哪一个历史点上，摆脱了时间观念的枷锁，成为存有的批判精神；由一个瞬息即逝的时刻转化而成神秘性的存在；由一个不断出现的情境，以完成"历史"而抹杀了历史的变异？[①] 难道真的只能有一种现代性的模式，每一个国家都必须采用，才能堂而皇之地自称为"现代"？

① Matei Calinescu, *Five Foces of Modernity*, Durham: Duke University Press, 1987, pp. 13～94.（该书中译本为《现代性的五副面孔》，商务印书馆2002年5月版）

我主张晚清小说并不只是中国"现代"文学的前奏，它其实是之前最为活跃的一个阶段。如果不是眼高于顶的"现代"中国作家一口斥之为"现代前"（pre－modern），它可能早已为中国之现代造成了一个极不相同的画面。在西方模式的"现代"尚未成为图腾、某些中国传统尚未成为禁忌之前；在"严肃"作家尚未被自己的使命感所吞没、"琐屑"作家尚有一席之地表达其对"中国"的特殊执念时，小说犹然是众声交汇的大市场。五四作家急于切断与文学传统间的传承关系，而以其实很儒家式的严肃态度，接收了来自西方权威的现代性模式，且树之为惟一典范，并从而将已经在晚清乱象中萌芽的各种现代主义形式屏除于正统艺术的大门外。

传统上对中国"现代"文学的两种观念在时间上彼此冲突。第一种基于"强硬"的征服思想，将现代定义为经由叛离及取代历史、过去与传统，而将时间向前推进。由此发展出的中国之现代观包括下列特色：一具有线性发展的时间性计划蓝图，渴求知识论的启蒙、自新的历程、以及从根重组作者、读者与世界之间

的关系。[①]这样的观点导致学者强调中国现代文学来自五四时期全面的反传统，而五四的作品又多取法由人文主义到科学主义不一的西方知识系统。同时，一般也认定作家对国家危机的关怀掌控了中国现代文学，而且写实主义是表达此一关怀的惟一叙事模式。[②]

但是，"现代"中国作家与批评家又自觉徒劳辛苦，却仍不够"现代"，因而深为所苦。西方现代主义的经典之作并未获中国现代文学论述的青睐；[③]作者与读者心目中的现代常常是在欧洲早已过时的东西。因此论及中国文学的"现代"总是迟来了一步，必须以其"耽延"(belatedness)言之。即使当今人们已开始怀疑线性因果式的时间观念，但是对许多自称"后现代"的中国作家与批评家来说，如何追上世界文学最新的潮流，并由此赶上时代——成为"现代"，却仍然在他们心中萦回不去。

这两种方式都将所谓现代从一个断代的观念转换成一个超越性的存在，好像现代性可以标举为永恒的理想、一个所有历史都必经的阶段。志向高远的中国作家与批评家摇摆于两种信念之间(他们已经现代了，却也"还不够"现代)，他们自本世纪初以来就一直苦于抱负、焦虑、暧昧，以及厌恶等错综的情绪。他们追求"现代"的欲望强烈到除非以暴力革命不足以止息：通过自我毁灭来达成自我改革。

过去一百四十余年来，有关中国文学现代性的论述，其最好跟最坏的结果我们都已经见到了。如果我们不想把现代性一词抬举成一个魔术字眼，内涵预设的规定与目标；如果我们仍须考虑现代的历史性，以回应时代的变化，那么五四所建立的中国文学之现代观就必须重新予以审视。以往现代与古典中国文学的分界必须重画。我以为，晚清，而不是五四，才能代表现代中国文学兴起的最重要阶段。太平天国乱后出现的小说已谱出各种中国文学现代化可能的方式。不过，这些可能性纵有新意，后来都被悬置，被认为是"负面"的新，标奇立异，不足为法。这样的做法显然妄自菲薄，却构成了中国作家追寻现代性中的一个特殊层面。

① 参见李欧梵，"Literary Trends 1: The Quest for Modernity, 1895 ~ 1927，"收录于 *The Cambridgy History of China* (Cambridge: Cambridgy University Press, 1983)，第 13 卷，第 499 ~ 504 页。

② 参陈独秀《文学革命论》，收《独秀文存》，第 1 卷，第 135 ~ 140 页；胡适《建设的文学革命论》，收《胡适文存》，第 1 卷，第 289 ~ 306 页；周作人《人的文学》，收《周作人论文集》，黄之清编(香港汇文阁书务 1972 年版)，第 11 ~ 30 页；鲁迅，《呐喊・序》，收《鲁迅全集》，人民文学出版社 1981 年版，第 1 卷，第 417 页。

③ 我所谓的"现代主义"(modernism)指的是二十世纪初的前卫文学，大师如卡夫卡(Kafka)、乔伊斯(Joyce)、贝力(Bely)，甚至芥川龙之介。

要强调的是，我所谓的晚清小说的现代性，指的并不只是世纪转换时，启蒙的知识分子如严复、梁启超、黄摩西等人所力求的改革。有关这些人在五四文学之形式与观念的形成中所扮演的先导角色，历来已多有议论。[1]我指的反倒是另一些作品——狭邪小说、科幻乌托邦故事、公案侠义传奇、谴责小说等等。这些作品在清代的最后二十年间大行其道，它们并没有被贴上特许的现代标签，但是却是二十世纪许多政治观念、行为准则、情感倾诉，以及知识观念的温床。当五四知识分子开始以启蒙、理性、革命等角度来回顾他们的文学传承时，这些作品很快就被贬为琐屑、颓废，或是反动。

① 例如夏志清，"Yen Fu and Liang Ch' i - ch' ao as Advocates of New Fiction，" 收于 *Chinese Approaches to Literature from Confucius to Liang ch' i - ch' ao*，Adele Austin Rickett 编（Princeton：Princeton UP，1978），第 221 页；康来新《晚清小说理论研究》，台北大安出版社 1986 年版，第 186～236 页。

从时光隧道探险到性幻想，从感伤传奇到恐怖故事，晚清文学中有太多的新形式不符五四批评家所设想的"现代"标准。这种种形式在后五四时代的上流文学中全数付之阙如，适足以点出中国现代主义者严重的排他性。正如当时及其后的学者不断告诉我们的，晚清作家也许的确想要"叙述国是"，但是这些作家描述其时代时，想象力之奇、之多，却远非"叙述国是"一句可包括。而诠释中国现代小说者只敢畏畏缩缩地以五四知识分子的做法来划定"现代"与"真实"的界线，显示他们比五四作家自己还要更沉迷于所谓的"五四精神"。

五四之后的作家及批评家之鄙视晚清作品，还有其他更细微的原因。这些小说不只被视为是落伍的旧文学的残渣，更是一直潜藏在现代论述大门面前的余毒。启蒙的中国知识分子把目前碍眼的障碍归入过往可扬弃的传统中，想由此"清理"其现代性大计的门户。换言之，他们想扫除追求现代性的尝试中不受欢迎的层面，因而故意以时间的错置，将其纳入一个即将结束的过去时代。可是我们必须问几个吊诡的问题：这个他们努力杜绝污染的现代论述真的那么现代吗？还是只是看似现代而已？可不可能中国现代文学中那些不受欢迎的部分，并非受累于传统的包袱，而是受累于太激进，或太现代的来源？无论如何，被压抑的中国现代性的蛛丝马迹不断回笼，展现实力，有时出现在中流文学中，有时出现在文禁或文学争议的伏流中，也有

时出现在一个"现代"作品难以抵抗的次文本(subtext)中。

批评家与学者现在仍须学着去忘记五四为中国之现代所立下的界线。即今,只要在讨论到一篇作品或一个时期时,提到现代、现代性,以及现代化等议题,大家就摆出极其严肃的脸孔。这种高度的严肃性,相关于文学与国家、启蒙、性别、殖民,以及现代性本身,还有以文字改变现实等议题间必要且相当的联系,它虽然可能反映了西方文论最新的修辞语码,但是,却又强烈地执著于五四传统的基本精神:我们中国人仍然是"感时忧国"[①]的虔诚消费者——这个(现代?)词是夏志清教授三十年前所创的。

我无意再延续五四以来中国文学论述中单一性、"迟来"的现代性观念,而想探索晚清小说中被压抑的现代性(repressed modernities)。我所谓的"被压抑的现代性"可以三种向度来理解。它指的是由即将失去活力的中国文学传统之内所产生的一种旺盛的创造力。这种创造力或许得力于来自西方的新刺激,但是也自己发展出中国式的新意。晚清作家急切地以外来模式更新传承,他们自己可能都不曾留意到,最弥足珍贵的变化其实已经在传统中最不可能的地方出现了。总之,晚清作家所播的种子本来要在好几代以后才可能有结果,可惜他们的继起者却又转向别处去寻求更可靠的收成了。

被压抑的现代性也指向操控作家思考及谈论所谓现代的心理与意识形态的机制:作家在为人要求概述其意向时是怎么说的,可能跟他们实际在作品中所做的根本是两码子事。五四以来的新文学或许表面上听起来很现代,但叙事规格西化了,却并不保证作品的内容就更新了。历史告诉我们,当四十年代政治激进的作家朝向为革命而文学的目标迈进时,他们对中国现代性的企图的结果,即使不算是中国所有的政治传统中最老旧的传统,也是中国所有的现代性中最不现代的现代。

最后,被压抑的现代性还指向十九世纪末以来,一向有意或无意地被排除在文学正典以外的一脉中国小说,这一脉包括如科幻小说、狭邪小说、黑幕谴责小说、鸳鸯蝴蝶派小说、新感觉

① 夏志清,"Obsession with China,"收于 *A History of Modern Chinese Fiction* (New Haven; Yale UP, 1971),第538页。

派、批判抒情，以及侠义小说等文类。在吾人试图想象中国体系下现代性的面目时，这些文类发人深省，虽然他们从不像上流文学那样以界定现代为职志，甚至也从不自以为现代。批评家在选择压抑这些文类中隐含的现代性时，其实错过了为中国文学作较周全描绘的大好时机，更不用说是现代主义的全貌了。

容我追加一句，我无意夸大晚清小说的现代性，以将之塞入现代主义的最后一班列车中。我也无意贬抑五四文学，而不承认其适如其分的重要性。我的论点其实要更有争议性得多。在后现代时期，谈论一个一向被视为现代前的时期的现代性，我的文章有意地使用"现代错置"的策略与"假设"的语气。我的讨论如有时代错置之嫌，因为它志在搅乱（文学）史线性发展的迷思，从不现代中发掘现代，而同时揭露表面的前卫中的保守成分，从而打破当前有关现代的论述中视为当然的单一性与不可逆向性。我的讨论总是基于假设语气，因为它要处理的是原本几乎要发生的，而不是已经发生的，并且它把自己置于充分自觉其假想模式的叙事中。

我并不自高身份以批评他人，更不欲"颠覆"已建立的传统，重新把中国现代文学的源头界定在他处。一旦如此，就会又落入五四及其从人所抱持的"强势"现代迷思的陷阱里去。重新评价晚清小说并非一场为中国现代小说找寻新"源头"的战役，或将曾被拒斥的加以复原；其实这是试图去了解，五四以来当作家及批评家回顾其文学传承及自己的写作时，被上流文学所压抑的是什么。我的取法不在于搜寻新的正典、规范或源头，而是自处于"弱势思想"（weak thought），将一个当代词汇稍加扭转以为己用：[1]试图拼凑已无可认记的蛛丝马迹；试图描画现代性的播散而非其形成。

我的论点会更进一步描述晚清小说中被压抑的现代性的四个层面。首先，我将探讨晚清作家对颓废的偏爱，虽然他们表面上热爱启蒙；其次，他们对诗学与政治的复杂观点，与旗鼓相当的一般观念如革新与革命相悖；第三，他们的情感泛滥，恰与他们念兹在兹的理想理性背道而驰；第四，他们对谑仿（mimicry）

① Gianni Vatimmo, *The End of Modernity*, Jon R. Snyder 译（Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1988）. Snyder 的导论中对 Vatimmo 的思想有精彩的介绍，见第 6 ~ 8 页。

的倾倒，为模拟取向的再现系统之兴起造势。

首先，有关晚清文学的评论总是把它说成一个患有精神分裂症的时期。在这个时期，传统行将就木但仍迟迟不去，现代据说即将到来却又不见踪影——借用康德形容他的时代的话来说，这是一个启蒙的时代（age of enlightenment），却不是个已受启蒙的时代（enlightened age）。[①]传统论者描述晚清小说兴起，多始于严复及夏曾佑的《本馆附印说部缘起》，[②]这是"现代第一篇肯定小说的社会功用的批评文字"，[③]其后又有梁启超等启蒙精英批评家对传统小说的严厉批判，以及对政治小说的倡导。这一波文学革新在1902年梁启超创设《新小说》杂志时到达巅峰。这个发展大纲中还包括其他因素如《新小说》之后小说杂志的蜂起，翻译小说及故事的介绍，政治思想的急进化，以及小说题材的扩大。虽然在"新小说"的热潮中，已有名声显赫的批评家如黄摩西、徐念慈等开始提出质疑，[④]但是小说可以并且应该作为启蒙的第一工具的信念，却显然为当时的精英及其后大部分的文学史家所拥护。

严复与夏曾佑在其文章中征引生物及社会的达尔文主义，以解释小说吸引人心的内在因素。对他们来说，小说之为体，首在处理英雄及男女，此二者主宰了普遍人性（公性情）。历史要显示生命应有之象或有所不足，小说因此可矫正历史，确保人性中英雄与男女的理想生生不息。[⑤]梁启超的《译印政治小说序》（1898）对严、夏二人的小说观作出回应，介绍政治小说，梁认为这个文体对日本维新的成功大有贡献，因此也会对中国有所助益。[⑥]梁对政治小说的提携后来体现在《新小说》的创立，以及1902年其发刊文《论小说与群治之关系》的出版。此文的开头为一著名篇章，确认小说的载道使命及其正面的政治与道德影响：

> 欲新一国之民，不可不新一国之小说。故欲新道德必新小说，欲新宗教必新小说，欲新政治必新小说，欲新风俗必新小说，欲新学艺必新小说，乃至欲新人心，欲新人格，必

① "The question may now be put: Do we live at present in an enlightened age? The answer is: No, but in an age of enlightenment." 引自"What is Enlightenment?"收于 *The Philosophy of Kant*, Carl Friedrich 编（New York: Modern Library, 1979），第138页。

② 几道（严复）与别士（夏曾佑），《本馆附印说部缘起》，收于《二十世纪中国小说理论资料》，陈平原、夏晓虹编，北京大学出版社1989年版，第1卷，第12页。

③ 夏志清，"Yen Fu and Liang Ch'i-ch'ao as Advocates of New Fiction，"第221页。

④ 黄摩西于1907《小说林》的发刊词中说："以昔之视小说也太轻，而今之视小说又太重也。"黄雅不欲视小说为载道或宣导的工具，反而强调其美学的人性抒发，并宣称小说是"文学之美感表达的一端"。见《二十世纪中国小说理论资料》，第233页。徐念慈受黑格尔影响，把小说的基本精神解释为人间经验的超越。见徐念慈，《小说林缘起》，收《二十世纪中国小说理论资料》，第234页。

⑤ 严复与夏曾佑，《本馆附印说部缘起》，第1~11页。

⑥ 梁启超，《译印政治小说序》，收于《二十世纪中国小说理论资料》，第21~22页。

新小说。何以故？小说有不可思议之力支配人道故。[1]

当时其他的知识分子如陶祐曾[2]，王钟骐，苏曼殊，以及千百种杂志报刊的社论中，也都有类似的说法。

但是严复、夏曾佑、梁启超及其同人所慕求的“新小说”是否成为晚清社会的主流文类了呢？晚清的读者是否喜欢阅读“新小说”较胜于传统小说呢？“新小说”理论之所以风行，究竟是因为带入新思潮，还是因为重复旧信念呢？夏志清说严复“在论及小说比中国人所认知的历史受欢迎的时候，其实对自己并不忠实。”他的结论是，虽然严复运用达尔文思想来解释小说的力量，他其实仍旧是“根深蒂固的传统主义者。”[3]同样的批评其实也适用于梁启超及其他同辈的小说批评。梁启超虽然醉心于外来理论及佛家观念，但是儒家“文以载道”的思想才是他小说理论的骨架。梁自己并未完成他的小说实验；他的政治小说《新中国未来记》（1902）在五章之后就戛然而止。此外，虽然晚清的精英作家嘴上支持小说“不可思议之大势力”，但是他们又从不掩饰对小说的轻视。他们对小说的拥护仅止于变化一般大众的气质心态。[4]

吾人只要对晚清小说作品匆匆一瞥即可发现，每一本“新小说”的出现，都同时夹带了更多非“新小说”的例子，如后来被称做狭邪小说、黑幕小说、侠义小说 、幻想小说等等的小说。虽然“新小说”预期的读者是一般大众，但根据梁启超的同时人徐念慈的估计，所谓一般大众其实占不到其读者总数的十分之一。[5]在探讨晚清小说的发展时，吾人必须时时注意作者与批评家以为自己做到的，跟他们真正做到的之间，还有精英分子期望读者喜欢的，跟读者真正喜欢的之间；其实存在着相当的差距。当梁启超有“更重要”的政治原因盘踞其心时，他对写小说的热诚就消失了。[6]在《告小说家》一文中，梁承认“近十年来，社会风习，一落千丈，何一非所谓新小说者之厉？”[7]此言出于1915年，因此

① 梁启超，《论小说与群治之关系》，收《二十世纪中国小说理论资料》，第33页。

② “二十世纪之中心点，有一大怪物焉：不胫而走，不翼而飞，不扣而鸣；刺人脑球，惊人眼帘，畅人意界，增人智力；忽而庄，忽而谐，忽而歌，忽而哭，忽而激，忽而动，忽而讽，忽而嘲；郁郁葱葱，兀兀屹屹；热度骤跻极点；电光万丈，魔力千钧，有无量不可思议之大势力，于文学界中放一异彩，标一特色。此何物欤？则小说是。”引自陶祐曾，《论小说之实力及其影响》，《游戏世界》第10期（1907）。

③ 夏志清“Yen Fu and Liang Ch'i-ch'ao as Advocates of New Fiction，”第229页。

④ 见夏志清在“Yen Fu and Liang Ch'i-ch'ao”中的评论，第225～229页。

⑤ 觉我（徐念慈），《余之小说观》，收于《二十世纪中国小说理论资料》，第310页。

⑥ 夏晓虹《觉世与传世：梁启超的文学道路》，上海人民出版社1991年版，第72页。1903年，梁启超旅行美国，这趟旅行直接致使他停顿《新中国未来记》的写作。但据夏的说法，更可能的原因是当时梁的政治观点正面临重大变化。梁放弃了以革命改造中国的可能；此一新的政治观与该小说以革命与社会自觉的辩证为基础的原始构想相冲突。

⑦ 梁启超《告小说家》，引自夏志清，“Yen Fu and Liang Ch'i-ch'ao”，第257页。

他所确言的新小说的沉沦应可上溯至1905，即他自己的杂志《新小说》停刊的那一年。换言之，"新小说"一萌芽就开始毁朽；在其新意尚未被一般大众所吸收前，"新小说"就已经成了过去式了。

如果晚清小说的确有启蒙，那也不是梁启超时代的知识分子及其五四同人希望我们相信的启蒙。晚清小说的现代性既不表现于严复心目中的载道理论，也不表现于梁启超的末世想象；它其实是由严及梁所贬抑的"颓废"气质中迂回而生的。在我的定义里，所谓"颓废"（decadence）包含，却并不止于，该字眼鄙薄的意涵——一个过熟文明的腐败与解体，以及其腐败与解体之虚伪甚至病态的表现。[1]颓废的意义应还有另一层面，即"去其节奏"（decadence），[2]从建立的秩序中滑落、将视为当然的取代、把文化巅峰期绝不会凑在一起的观念与形式都以人力不可解的方式聚合起来。十九世纪下半叶的中国文明被看作逐渐卷入一个解体的无尽漩涡中，每个范畴都声称要自整体中独立出来，而每一个部分又再分裂成更小的部分。以"新小说"的兴起来说，如果不预设小说已经衰颓，"新"意又将从何而生？颓废即是将正常异常化，并且隐藏地预设在所有有关现代性的论述中。

虽然政治中落与文学的放荡未必平行，但颓废的确既是晚清作家所面对的历史情境，也是晚清批评家评论小说时最喜爱的题目。举当时知识分子之提升小说至国家级文类为例。严复及梁启超在开始将（新）小说理想化之前，都对（旧）小说大加抨击。严复呼应传统儒家的偏见，指称小说导人贪淫，[3]而梁启超则怪罪小说散播中国旧社会腐败的生活理想与迷信。他说："吾中国人状元宰相之思想何自来乎？小说也。吾中国人佳人才子之思想何自来乎？小说也。吾中国人江湖盗贼之思想何自来乎？小说也？吾中国人妖巫狐鬼之思想何自来乎？小说也。"[4]

如果小说在过去数百年间一直危害中国社会，那么当严复跟梁启超要拥抱小说，以为这个毒性重大的文类能自我转化成治疗中国社会的灵药时，其中必有差错。我们当记得柏拉图要将诗人赶出国界，怕他们的作品会使理想国人民的士气低落。[5]

① 除了鄙薄的批评，极少有人以美学风格及思考现实的方式来讨论晚清小说中的颓废。虽然我在此多所涉及西方文评，但我其实非常清楚，欧洲十九世纪末的颓废之风与中国之间并无简单的平行关系。参见 Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity* (Durham: Duke University Press, 1987)，第151～224页；Carl E. Schorske, *Fin－de－siécle Vienna: Politics and Culture* (New York: Vintage Books, 1981)，第3～23页，第208～287页。

② 此处借用 Rae Beth Gordon 的词汇，见 *Ornament, Fantasy, and Desire in Nineteenthcentury French Literature* (Princeton: Princeton University Press, 1992)，第216页。

③ 严复与夏曾佑，《本馆附印说部缘起》，第12页。

④ 梁启超《论小说与群治之关系》，第36页。

⑤ 柏拉图《理想国》，侯健译，联经出版公司1983年版。

晚清批评家也有相似的论调,但结论却大相径庭:严复与梁启超欢迎小说,认为小说具有无上能力,能先自清固有的毒性,再使它先前毒害过的读者复苏。这真是把中国传统医学观念——以毒攻毒——作了一次匪夷所思的运用。

传统文学批评的功用论无法全盘解释这样剧烈的方法。对晚清批评家来说,“用”与“误用”是互可转换的字眼。当严复、梁启超及其同侪声称救中国惟一的途径是改革一个一向危害国家的颓废文类时,他们宏大的计划是既自我吹嘘又自暴其短的。

诚然,晚清有关小说“不可思议之力量”的全部论述是一种夸大,他们无非是纵情于空洞的文字游戏。当一个传统观念或价值被高举到其高度与深度不成比例时,那么它不过是想象变形的表征罢了;而以浮夸替代收敛,更是颓废文学观的第一个标示。当梁启超与其同辈将小说的力量与腐败并列,又将其力量与重建并列,他们其实是将传统批评家对小说的畏惧与迷醉同时推到极致。他们将传统文评嘴上说说而已的道德观全盘接收,或者至少看起来是如此;他们把自己与过于熟习的事物“生疏化”(defamiliarize)。他们的论述中有个恶性循环。他们文学信念中的“新意”,其实来自对过去的夸大,而非拒绝;当他们自愿悬置其对未来文学表现的不信任(willing suspension of disbelief)时,他们其实已成为自己一心想打倒的文学价值的最忠诚的提倡者。

五四以来的学者及作家都对晚清小说形式的粗糙与腐化颇为不屑。奇怪的是,他们却对晚清理论之夸张小说(文学)、启蒙、与国家之间的必然关系采取相当谅解的态度。事实上,他们自己的理论根本与晚清看似创新、实则陈旧的理论所差无几。现成的例子如陈独秀夸张的“普罗大众的文学、现实主义的文学、革命的文学”的宣言;胡适文学“革命化”的主张;周作人对“人的文学”的诉求;以及鲁迅自称放弃医学是因为文学才能救中国人的灵魂。这些理论暗示一种强烈的欲望,想把道德指令强加于文学。这些五四精神的大师不但重复了传统批评论述强加于文学的道德使命,并在刻意夸大中重现了颓废的晚清精神。

和晚清批评家一样，五四大师毫不犹豫地贬抑文学、又将之神圣化、矮化未受启蒙的旧统治者、又指定自己为已受启蒙的规则制定者。难道他们不是颓废的极致范例，却误以为自己是现代吗？

启蒙的晚清批评家意欲以小说为崇高的目的所“用”，但是小说却仍然是带罪之身，一直不肯乖乖就范。启蒙精神的“误用”几乎与梁启超及其同侪公开“新小说”计划同时发生。当时的作家不只以教化大众为名，大写其奇情小说；他们还非常自觉地，写作在新奇与现代中迷走的社会之狂乱现象。若非作者对“新小说”的出现冷嘲热讽，《文明小史》(1906)、《官场现形记》等谴责小说大概是写不出来的吧。启蒙之役开始，颓废却不止息，它也不是现代性大计走歪了后的不幸结果。颓废其实就是在启蒙之内发生的，它对转正常为异常更是必要条件。

颓废之风，还可见于晚清作家对传统小说形式匪夷所思的取措，以及其中成规的展列与谐仿(parody)。很少有读者看到晚清小说之蓄意毁坏叙事法则，而能不为之变色的：情节重复、角色肤浅、结构松散。为了回应当时读者与出版商的要求，作家把任何东西都加以任意模仿、复制、再生，以及制式化。《官场现形记》(1905)成功之后，书名带上“现形”二字的小说直如雨后春笋；为了达到耸动人心的目的，作家纷纷以大胆揭露社会罪恶为傲。这个时期恶劣的趣味当道，而意图高远的主题都难免沦为恶劣趣味的嬉游场。

晚清及五四道貌岸然的批评家无法欣赏晚清小说中的浪荡，而大加攻讦。所谓浪荡不止表现在作家挑选题材上，更表现在他们对旧日所传的行文节制的态度上。某些作家对历历成规了然于胸，可以从心所欲地游戏其间，从而创造出虎视鹰扬的一种复制、一种幻象式的谑仿。刘鹗的《老残游记》(1907)逆转了公案小说的内容，声称贪官可恨，清官更可恨；李宝嘉的《官场现形记》说，所谓清官，其实好不过自称处子的妓女；吴趼人的《二十年目睹之怪现状》(1910)将人间比诸精怪、狐仙、恶魔的世界；曾朴的《孽海花》(1905)重现赛金花的神话，其人据说在义和团之乱时献身于八国联军统帅瓦德西，因而救了全中国。

这种对成规的胡乱玩弄尤其在晚清作家谐仿古典小说的例子上表现出来。几乎所有的经典小说，从《西游记》到《水浒传》，在这段期间都出现了一或数种续书。《红楼梦》因为知名度太高，续书中有同性恋情史者（《品花宝鉴》，1849）、有妓院风光者（《青楼梦》，1878）、有科幻乌托邦者（《新石头记》，1908）、有留学生故事者（《新石头记》，1909）。晚清的贾宝玉、林黛玉性别已经模糊，原本是少女乐园的大观园，现在却成了纵欲的天堂。在吴趼人的《新石头记》中，贾宝玉旅游到另一个世界——文明境界——他还到太空与海底作科幻式的探险。

某些古典作品的重写惨不忍睹，却反而因此而奇趣横生。例如，南野武蛮与吴趼人同名的小说《新石头记》中，林黛玉原来不曾在宝玉娶宝钗之夜殉情；她倒是逃离了大观园，去了美国留学。她念了个英文与哲学的博士学位，后来在东京的"大同学校"当教授。宝玉一探知所爱的消息，立刻追踪至东京以期重续旧缘，可是他见到的黛玉却是个学究，一心向学，无意于爱情。为了亲近这位林教授的芳泽，宝玉只得注册入学，成了标准的留学生。

1908年，年轻的鲁迅在他的《摩罗诗力说》中观察到，"文事式微，则种人之运命亦尽，群生辍响，荣华收光。"但在这文明的灰烬中，鲁迅期待恶魔式的诗人——摩罗诗人——来创造新的秩序。此处所召唤出的诗人形象是双面的，既是恶魔，又是救主。鲁迅预见了中国文明注定没落；但是他同时企求诗的神奇魔咒能使这个文明起死回生。终其一生，他对颓废的信念始终与他对现代的渴求密不可分；它有如蛭之随身，在他的作品中随处可见：因此才有他对疾病与诡奇的偏好，以及他对梦境、非理性、死亡的痴迷。在启蒙的入口正前方，竖立着夏济安所谓的"黑暗的闸门"。[①]这一道门，中国现代文学之父永不会、也不能越其雷池一步。

我的第二项观察乃关于晚清小说中"革命"（revolution）/"回旋"（involution）的文学观与政治观。对晚清文学最常见的批评是，不管作了多少革新，它还是没能改变传统叙事的结构。局

① 夏济安"The Gate of Darkness,"收于 *The Gate of Darkness* (Seattle: University of Washington Press, 1968)，第146~172页。

部改进传统叙事形式的努力不是没有，如吴趼人在《二十年目睹之怪现状》中引介第一人称叙事，刘鹗在《老残游记》中运用侦探小说的技巧，曾朴在《孽海花》中实验《伞型花序》式[1]的叙述方法。可是正如批评家所论，这些都只不过是怯生生地模仿西方模式而已。所谓"真正的"或"革命性的"改变，尚待其时。

像在政局中一样，"革命"的观念对晚清小说之开创新局有推波助澜之功。梁启超即主倡社会之各种改革必先"新小说"的第一人。"革命"一词自此在文学论述中如穿花蛱蝶。梁启超说过，"若诗界革命，文界革命，皆时流所日日昌言者也。"[2]陈独秀与胡适则在五四前夕将"文学革命"一词变成尽人皆知的口号，而该词也自此被广泛用来形容中国文学历经主题、叙事技巧、社会功能、读者群的根本变革的时代。自 1911 年国民革命以来，中国现代政治革命的因果几经检讨，但迄今晚清"小说革命"与五四"文学革命"在中国现代文学史上的正面地位倒是屹立不摇。我们得提出以下的问题：虽然形式上的革新很多，但晚清以及继之的五四知识分子真的在文学上作了剧烈的改革吗？如果有，那么这个革命是否真的革了旧传统的命呢？在梁启超呼吁小说革命的一百年后，我们是否仍只有革命这个概念，可用以形容中国文学现代化的复杂过程呢？

移植西方的叙事类型，引介西方理论，推动文学的政治观，晚清与五四的文学革命的确由此加速了中国文学前所未有的变化。但是这个革命的概念很快就迷失在它自己的圈套里了。晚清小说早已被证明是一场未完成的、乌托邦式的牛刀小试，而非全面的改革，同样的，到了三十年代，五四文学革命已缩小成"新的革命文学"中人人可学的陈套了。我们的确见到了一种新形态的文学，但这种文学只是围绕着自身一成不变的意识形态打转而已，无何革命精神可言；它已成为自我循环的论述，而革命精神则动弹不得了。鲁迅对中国政治革命的讥讽大可用来形容中国的文学革命："革命的被杀于反革命的。反革命的被杀于革命的。不革命的或当作革命的而被杀于反革命的，或当作反革命的而被杀于革命的，或并不当作什么而被杀于革命的或反革

① 曾朴《修改后要说的几句话》，见《孽海花》（台北世界书局 1966 年版），第 2～3 页。

② 梁启超《新中国未来记》第四章总批，台北广雅出版社 1984 年版；康来新，第111 页。

命的。""革命,革革命,革革革命,革革……。"[①]

与其用革命来了解中国文学的处境,或许不如用"回旋"来形容现代文学所走的迂回曲折的路。如果"革命"意指用激烈手段征服已建立的秩序,那么相反的"回旋"则指的是一种内转的倾向,是延伸、蜷曲而内转于自身的一种运动。虽然回旋相对于外向发展的革命,因此常跟后退的动作联想在一起,但是它并不等同于反动,因为它的运动并不回到原点;它与革命相异处,仅在于它的运动方向看起来不是勇往直前的单向直线——其实,这两者根本很难厘清,因为二者的运动都是无限延伸的。就中国现代文学来说,回旋程途的萌发几乎与革命在启蒙的知识分子间成为通行证同时发生。我们切不可忽略中国文学革命与中国文学回旋之间的相似;因为这正是现代性在中国走出的第一步。

某位批评家曾形容中国现代文学为摇荡在两极之间,一面戮力效劳于各种社会及政治因素,一面则寻求无牵无绊的创造自主性。他认为这些中国现代文学的特质并非五四的产物,而可追溯到1895年之后发展出来的文化理论,[②]而这些理论又是十九世纪初以来一连串有关写作的功用的论战的产物。[③]换言之,现代文学创作的观念并非全是西方的舶来品;它事实上在1910年代浮现,与在五四时期被神圣化的一百多年前,就已经开始滋生了。跟一般的认识相反,他这个研究让人注意到意料之外的、内向的转化,而正是这些转化促生了中国特有的现代的观念。

除非我们还执迷不悟,硬在西化与现代性之间画等号,或者还自溺于知识殖民主义,认为中国文学若非先向西方膜拜,绝无法出现任何具体变化,否则我们就不应该低估中国人面对传统的各种应变方式。前述的批评家就主张,我们必须把"……将写作所扮演的关键角色彰显出来的文学"视为当时中国思想中各种矛盾的暂时结论;这个文学的地位象征了"一代中国知识分子对新文化事业的热望",也象征了"他们在试图建构此一文化事业时的挫折。"[④]基于这个观念,吾人可做进一步的主张,因为当

① 参见鲁迅《小杂感》,收于《鲁迅全集·而已集》,人民文学出版社1981年版,第532页。

② Theodore Huters, "A New Way of Writing: The Possibilities for Literature in Late Qing China, 1895 ~ 1908," 收于 *Modern China*, 14,3:243.

③ Theodore Huters, "From Writing to Literature: The Development of Late Qing Theories of Prose," *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 47, 1:51 ~ 96.

④ Huters, "A New Way of Writing", p. 246.

时的中国正浸润于西方与日本的影响中，并且以外来的模式促进中国文学“新生”及“革命”的呼声也愈来愈大，所以中国文学回旋式的运动也就愈形强烈。

回旋的倾向并不止于保守分子对传统价值的拥护或对恢复“民族精神“的努力，它更不止于批评家之重组最易于表面改变的传统元素。我们必须自问，晚清及五四作家是如何以负面的方式追随中国传承，从而泄漏了其“影响的焦虑”？作家是如何自觉或不自觉地以中国的方式误读西方作品，从而透露出其对传统的乡愁？将现代作品纳入中国情境的困难，又是如何促使作家偷偷地起传统论述模式于地下？晚清的一幕教给我们革命如何可能为反动的目的所用，反而回旋却可能引起真正的改变。

容我再次举晚清小说评论为例。梁启超与王国维分别是晚清小说批评的两大巨匠。他们两人都援引西方或日本的思想，以建立评价中国文学的新方法。梁启超是启蒙的改革家，他贬抑传统小说，提倡政治小说；他深信政治小说乃壮大西方与日本的首力。另一方面，王国维是保守的保皇党，他重拾古典经典之作《红楼梦》，并以上溯至叔本华、尼采、康德的理论分析之。他视中国的浪漫小说为欲望与欲望物之间、人间苦痛与艺术对苦痛的壮美化之间永恒的张力的体察与戏剧化。

得力于其澎湃的修辞及革命的姿态，梁启超一向被视为中国现代文学理论的开山始祖，而王国维因为在政治上是保皇党，文学品味又倾向古典，所以地位不免含混暧昧。直到最近，学者才开始以不同的眼光来看他们二人作品的内容。一位批评家说，“梁启超打着‘新小说’的旗号，文学观念的核心却是旧的。王国维推崇旧小说《红楼梦》，文学观念的核心却是新的。”[①]如果要颂赞梁启超，与其称道其引进外来观念，倒不如说他把传统的文艺载道论及利用论包装成西方与日本的进口货，因而使它们获得重生。相反的，王国维之所以值得重视，倒不是因为他坚守旧的中国小说传统，而是因为他运用西方理论阅读中国经典，从而为我们所了解的“现代”加了一个新的、中国式的层面。[②]

在其对晚清叙事模式之转变的综览中，陈平原为晚清作家

① 袁进《中国小说的近代变革》，第 161 页。

② 参见柯庆明，《现代中国文学批评述论》，台北大安出版社 1987 年版，第 169 ~ 268 页。

重释其文学传承的做法，勾画了一幅复杂的画面。与一般认为这是个僵滞或“过渡”时代的想法相反，细心的读者自可读出晚清作家对白话小说传统中修辞类型、时光主题之巨视、预期的情绪反应等的商讨，并且为之动容。晚清小说从所谓“高尚”的文类中汲取养分，如诗词、政论、演说、小品文等，但他们也从所谓小道文类中汲取养分，如笔记、速写、笑话、游记、轶闻、日记等，[①]并且将这种种收编到自己新的论述中。

以《新中国未来记》（1902）的第二章为例，此章中黄克强与李去病之间冗长的辩论，即是效仿汉代最著名的政治论文《盐铁论》。如果没有从传统中取材的笑话、轶事、类型人物、粗俗的笑剧手法等等，谴责小说作家何能以宏观的角度呈现社会怪现象的“写实”画面？我们也有足够的理由推测，晚清煽情小说如吴趼人的《恨海》（1906）及李伯元的《海天鸿雪记》（1904）虽然有“才子佳人”小说的痕迹，却也同样受了个人回忆录中描述男女亲昵的私人感情联系的启发，如沈复的《浮生六记》。[②]

近来对晚清小说家吸收非小说传统的讨论令人想起普实克（Jaroslave Průšek）近四十年前的贡献。普实克主张，任何对晚清及民国文学的研究都必须跨越文类。他的意思是，世纪转换时期文类经历了一次混融，并造成之后其间界线的重划。对普实克来说，最好的例子是现代小说中私人情感的表现，因为在现代以前，这是只能在诗词里表现的。[③]因此，刘鹗的《老残游记》代表小说的一项突破，因为它结合了白话小说的公文类及诗词的私文类，由此凸显出历史的关键时刻，社会与个人间，或史诗与抒情间（借用普实克本人的词汇）的对话。

对坚持中国小说的现代性必须以作家掌握西方叙事手法的程度来衡量的人，我们必须问以下两个问题。第一，得力于对欧洲十九世纪写实模式剑及履及的运用，五四主流作家的确表现出与现代以前完全不同的论述，而且为小说家开启了新的视野。反讽的是，一旦他们取得通往他们心目中的现代（还是仅仅是西方？）之钥，他们反而被自己的新发现所桎梏，再也创造不出自己的东西：借用西方，不但不曾解放他们，反而阻碍他们向现代跨

① 参见陈平原《中国小说叙事模式的转变》，台北久大文化出版社1990年版，第147～256页。

② 参见袁进《中国小说的近代变革》，第9、18页。

③ 普实克，*The Lyrical and the Epic: Studies of Modern Chinese Literature*，李欧梵编 Bloomington: Indiana University Press，1980，第8～21页。

进一步。外来的新范例一旦被列入"经典",成为人人必得学而习之的样板,岂不正与"现代"不断突破创新的原意相反?

相反的,晚清作家之"误读"外来作品,虽然粗糙荒谬,却导致一连串意想不到的创造发明。只要看看晚清作家为其作品集合的各种标签——从冒险小说到侦探小说,从政治小说到哀情小说,我们就可浅尝这些作家投入文学活动的想象的(或真实的)活力。除开政治小说,晚清作家还滋养了许多可能性,若非被"现代化大师"横加贬抑为低等文学或索性连根拔起,它们本来可以形成中国现代文学中一群迥然不同的作品。我想到的例子有科幻小说,此一文类探索想象未来的能力的极致;有谴责小说,此一文类专与写实主义作对,以狂欢来颂庆混乱与荒谬;还有狭邪小说,此一文类深入人类欲望的深处,以图谱人类身份认同(identity)的迷宫。既然回旋提示的是一种不断产生错异复杂,但又同时不出时空限制的能力,晚清小说的这种模式或可再次成为吾人重审中国现代文学的视角。

除了创造社早期的成员如郁达夫及陶晶孙,上海新感觉派作家如施蛰存、刘呐鸥、穆时英,以及京派的某些作家如废名,沈从文等,中日战争前夕的正统中国现代小说全为十九世纪写实主义所独霸,这若以二十世纪比较性的眼光看来,实在与"现代"沾不上边儿。虽然现代中国作家摆出一副反传统的姿态,但其实他们是战战兢兢的一代,只能追求一个已经被继承过的传统,还以为那是什么新鲜货。如果作家被迫去符合已在课本中申之再三的论述,那么所谓现代主义亦可称作古典主义,谁曰不宜。及今思之,"感时忧国"一词之所以能恰当形容二十世纪中国文学,正因为它能涵盖比一执念的各种不同解释:种种写实主义者的矛头都只对向惟一的目标;种种革命姿态只诠释惟一的乡愁——中国。

我研究的第三个层面是理性(rationality)与过剩的感性(emotive excess)之间的对话关系。刘鹗在《老残游记》的《序》中说到,

棋局已残，吾人将老，欲不哭泣也得乎？

哭泣因此成为《老残游记》的主题与基调的隐喻。[1]中国即将崩溃，像刘鹗这样有良心的知识分子怎能不为之涕下。不过，刘鹗并非惟一以写作痛陈个人情感的例子。另一位著名的晚清作家吴趼人在1902年发表了一连串五十七篇短小的观察文字，题为《吴趼人哭》。吴趼人为许多事情而哭，包括国家危机、社会伦俗、浪漫爱情，一直到他个人散如飘蓬的过去。他还为预期中读者的反应而哭，如"恐怕没有几个人会读"或"用不着你哭"。[2]哭泣也并非总是私人的事情。吾人当犹记，晚清的翻译大师林纾在与王自然合力翻译《茶花女》时，深为所动，以致于时时弃笔相对大哭，竟至声闻于户外。[3]

四处横流的泪水固然是当时极可注意的一种情绪，但哭泣却并非晚清小说家抒发情感的不二法门。在泪水之中，吴趼人写了一连串的谴责小说，从《二十年目睹之怪现状》到《糊涂世界》(1906)，其目的在引人发笑，不论是欢笑或苦笑。只要一瞥某些晚清小说的题目，如《新笑史》、《恨海》、《冷眼观》、《滑稽世界》、《仇史》、《痛史》(1906)、《苦社会》(1905)、《活地狱》(1906)等，即可看出晚清作家在哭泣之外，还有生气、复仇、讥刺、冲动，以至彻头彻尾的愚笨等可能。感人落泪只是这许多模式中的一个而已。因此，在周蕾以佛洛依德被虐狂与反伊底帕斯情结解释男性情感之政治的研究中，或许过分强调泪水在晚清的分量，而将当时作家所表现的各种丰沛情感缩减到只剩其中的一种。[4]

我并不是说只有晚清这个时期小说论述才有各种情感的爆发。袁进就指出，一如晚清，晚明小说家高唱情的抒放，以挑战孔教的限制。[5]袁进又主张，晚明作家专以男女之间浓烈的爱情来描画"情"，而晚清作家则倾向将个人感情导向对当时政治危机的公开反应。康来新的《晚清小说理论研究》也持类似的见解。他们两人的意见都未免简化了这两个时代的小说所表现出来的感情范畴之广度。晚明"情"的观念固然植根于对理学的反

① 参见李瑞腾《棋局渐残人渐老：〈老残游记〉的哭泣意象》，台湾《中央日报》副刊，1993年10月28～29日。

② 吴趼人《我佛山人文集》，花城出版社1988年版，第8卷，第142页。

③ 引自李欧梵，*The Romantic Generation of Modern Chinese Writers* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1973)，第44～45页。李主张："作为一名卫道的儒士，林纾试图缝合道德与情感之间的裂缝，因此对情感投之以对道德行为同等的严肃性。对他来说，情还不只是如《论语》所说，是理的内在反映；情根本就是道德。"第46页。

④ 周蕾(Rey Chow)，*Woman and Chinese Modernity: The Politics of Reading between West and East* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991)，p. p. 121～127。

⑤ 袁进《中国小说的近代变革》，第127～133页。

动，但也代表了道德枷锁的世俗化。[1]此外，晚明作家一向被认为全力拥护“情”，但是我们却可以轻易举出晚明作家讽刺或谐仿“情”这一观念的例子。随手拈来的例子就有《金瓶梅》中的秽亵情节，以及李渔的短篇小说，[2]这还不算当时广为流行的色情小说呢。但是我们也可以说，与晚清小说的情况相较，晚明的谐仿浪漫、粗俗的讥刺，以及色情小说，其写作仍然引发了“情”的反面辩证(negative dialectics)。这些作品不见得将“情”的正面置于危险之中，反倒对规范情感阶级的律条有所加强。造成颂赞与谐仿的都是“情”的观念；在辩证过程的平衡中并无崩决之处。

正如袁进与康来新所观察到的，晚清作家扩张了“情”的范畴，而又建立了一个人类情感的优先次序；他们以对人性与民族国家的关怀为浪漫情怀的终极表现。譬如刘鹗与吴趼人，他们把个人、感官的情感转化为政治之哀感的过程加以理想化。在《本馆附印说部缘起》一文的开端，启蒙学者严复就同时列举英雄之情与浪漫之情，以之为人性的两大基本情感。严复这个观察其实是重复保守分子文康的《儿女英雄传》(1878)的主题。此二者在政治上似乎风马牛不相及，但其对“情”之范畴的定义却显露出他们在意识形态上的关联。

虽然这好像是又回归到规范人类情感的旧孔教上去，但是我们仍可看到新的张力。“情”的过度抒放可能是社会无力调节其情绪的表征。王国维在其著名的《〈红楼梦〉论》的文章中谈“欲”(过度的情)而不谈“情”，[3]或非巧合。相对于欲望物而言，“欲”只能表现为一种缺憾。而另一方面，对情感过度向往的展示恰恰指出“情”的付之阙如。除了如《恨海》等少数的例子，晚清小说最多只是描写一个无情的社会。作家对“情”之表现的声声呼唤，适足以点出一种回天乏力的努力，因此也是失败的标志。

晚清小说情绪膨胀的表征，既包括作家跨越及混杂各种情感范畴的做法，也包括他们以失当的比例将主题或形式加以琐屑化或夸张化。就好像他们是在情感的拍卖会上盲目叫价似

① 近来对此议题作深入探讨的有李惠仪(Wai - yee Li)，*Enchantment and Disenchantment: Love and Illusion in Chinese Literature* (Princeton: Princeton University Press, 1993)，第47~88页；孙康宜，*The Late Ming Poet Ch'en Tzu - lung: Crises of Love and Loyalism* (New Haven: Yale University Press, 1990)，第二章。

② 韩南(Patrick Hanan)对李渔短篇小说中的颠覆意图有言简意赅的探讨。参见其*The Invention of Li Yu* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988)。

③ 王国维《红楼梦评论》，收于《二十世纪中国小说理论资料》，第96~115页。

的，晚清作家在其角色上大量流泻自我矛盾的热情，并且展开“不合常理”的惊奇大拍卖。在曾朴的《孽海花》中，傅彩云既是肆无忌惮的妖姬，又是自我解放的浪荡女，既是骇人听闻的悍妇，又是革命女英雄。在吴趼人的《二十年目睹之怪现状》中，小丑及钻营家在一幕接一幕的妖孽马戏中出场演出；他们所处的世界早已天翻地覆，巴赫汀式的嘉年华狂欢恐怕犹不足以言之。[1]在这些作品中当然找得到道德训示，它们被作家散布各处，但身陷在书中匪夷所思的情境后，读者还能放弃不听道德说教的乐趣吗？

① Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, Helene Iswolsky 译(Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1988)。

由世故的晚明小说的角度看来，晚清小说的作者、读者，以及理论家似乎总是不能将其题材中丰富的情感加以适当的调节。对情感过度的谈论最后可能只是点出情感的失序甚至贫血。读晚清小说，常常会觉得反讽该当道之处，死寂的严肃却出现；而泪水似乎恰如其分时，笑声却仍不绝于耳。

李渔对陈森的《品花宝鉴》那样的题材应该会觉得其乐无穷——两个女性气质浓厚的少年彼此一往情深，像是贾宝玉林黛玉的翻版。但是由陈森写来，他根本就期望读者把这部小说读成《红楼梦》。如果此书今日仍值得注意，那可能并不是因为其中的情感依然催人泪下，而是因为它是彻头彻尾的效颦之作。它的不足更映照了《红楼梦》的成功。在浪漫小说如魏子安的《花月痕》与吴趼人的《恨海》中（这两部小说是最畅销的催泪弹），吾人不禁怀疑，书中四处横溢的泪水是否打算使市场泛滥成灾。

虽然评论本应理智地探讨小说写作的主题、过程、结果等，但即使在小说评论中，“过剩”也是常态。前述梁启超的理论就是基于夸张的修辞。梁启超之堆积壮阔的意象及其疾呼小说的载道功用，同时泄漏了他对自己计划的狂热与焦虑。在梁氏对小说力量之探讨的核心，他提到四种情感的冲击：熏、浸、刺、提，全都是扰乱情绪平衡的方法，以使人得到对世界的新认知。[2]梁氏说道，“小说……其最受欢迎者，则必其可惊可愕可悲可感，读之而生出无量噩梦，抹出无量眼泪者也。”[3]随着梁氏的理论，我

②③ 梁启超《论小说与群治之关系》，第34、35页。

们还看到狄平子认为小说"令读者目眩神夺,魂醉魄迷,历历然,沉沉然"的声明[1],陶祐曾形容小说为具有"有无量不可思议之大势力"的"怪物"[2],以及吴趼人将"情"与自爱国心到孝心等各种情感反应加以等同[3]。当大多数的理论家都深陷于小说感人之力的讨论中时,王国维却开始以《红楼梦》及叔本华与尼采的理论来描写"情"的另一面——欲,即过度的"情",或欲望。欲望使人欲求得不到的或不可及的,因而带来无尽的人生之苦。通过他对《红楼梦》的诠释,尤其是宝玉对理想爱情虽千万人吾往矣的追寻,王国维体察出人生的悲剧面,在欲求与求而不得之间的挣扎;他认为艺术是超越此西赛弗斯(Sisyphus)式徒劳的困境及救赎人生苦痛的惟一法门。有关王国维之提倡价值之"美学超价值"与康德哲学中"艺术无用之用"观念的相关性,论者已言之甚详。[4]但是我们还是得留意王国维字里行间流露的"欲望",企求消泯一切欲望的欲望。王国维这篇文章本身就是他不能实现的梦想的体现。在这一点上,王国维与梁启超之间的关联性才彰显出来,否则他们二人的文学理论可说是南辕北辙。他们都被理性之外的一种人类情感范畴所震动甚至诱惑,而他们也都对如何设法应付此一范畴感到焦虑。

虽然以亚里士多德诗学的标准而论,中国古典小说之结构本来就乏善可陈,但是晚清小说即使以中国的标准视之,其形式之节制也都大有问题。晚清小说次情节之芜蔓、资料之无尽堆砌、主题的无聊炫学,以及角色之接踵而至,合而组成了一种可怕的叙事类型(或反叙事类型),威胁到作品的统一性与我们对其结构的感知。狭邪小说《九尾龟》竟有二百八十八章之多。侠义公案小说《三侠五义》大受欢迎,不但续书应运而生,连续书都有续书;另一个例子是《施公案》,此书共有十种续书,共五百二十八章。

不过,伴随明显的过剩的是明显的匮缺。作品中过剩的成分正透露出作品之"空白恐怖"(horror vacuum),作者摆出一副包围一片空白,死而不悔的姿态。晚清作家太急于说故事,根本没时间好好儿发展一个角色或一幕场景。在叙事正当中他们会

① 转引自康来新《晚清小说理论研究》,第191页。

② 陶祐曾,《论小说之势力及其影响》,收于《二十世纪中国小说理论资料》,第226页。

③ 见吴趼人于《恨海》第一章中所作的评论,收于《我佛山人文集》第6卷,第187页。

④ 例如,参见康来新《晚清小说理论研究》,第214~221页;李瑞腾《晚清文学思想论》,台北汉光文化公司1992年版,第63~68页。

转向不相干的事;他们会彼此剽窃或重复;尤其糟糕的是,他们连作品完成与否都不放在心上。晚清四大小说中,只有《二十年目睹之怪现状》一书堪称完成。《官场现形记》的第二卷根本没写;曾朴的《孽海花》原是取自曾氏友人金松岑,但他也一直未能完成。他们之所以不愿或不能停止,或完成一个作品,或许有其政治、经济,甚至生理的因素,[①]但是这也同样点出他们的恣纵及对规范的欠缺认知。

Milena Dolezelová - Velingerová 在她精密的研究中曾试图理出晚清小说的类型。虽然她所提出的模式,如"线状情节小说"、"循环小说"等,的确有助我们了解晚清小说的叙事方式,但是却无法解释使小说论述活起来的情感因素。由晚清小说表现在语法、主题、角色等方面的"过剩效应"视之,我们大可论及叙事类型与本能冲动(libidianl)乱流间相对且常互相 逾越的关系。情节、角色、场景、情绪的过剩在晚清小说中造成一种装饰性的效果;此一装饰性效果诱人走入作品的迷宫,使人的感官与感性皆为之迷乱,而尽头处又没有解决之道。对作者与读者来说,他们写作与阅读的经验都同样是在奋力填补作品中心的空白,欲求为不断规避的"对象"(Object)命名。读者与作者都在玩一个折磨人的游戏,想给"意义"(Meaning)一个固定的形式,但是他们只能成为该形式或该形式之缺席的牺牲者,而非控制者。

鲁迅曾经观察狭邪小说风格的演变,发现"作者对于妓家的写法……先是溢美……临末又溢恶。"[②]鲁迅的这段话其实也适用于晚清小说的其他各类。对主题,晚清作家不是颂扬就是唾弃,不是夸大就是琐屑化,他们无法克制逾越限制传统装饰成自我谑仿的冲动。他们所建构的论述本像一场狂欢,将好与坏的因缘、公众的与私人的感情。都诱入天旋地转的交互作用中,直到精疲力尽才停止。阅读这个时期的作品,我们难以决定它们是世纪末七十二变的景象,还是世纪末的刺激,预言现代性会迷失到什么地步。如果缺乏自觉的判定去欣赏这些作品的执拗或者差劲,那么可就错过晚清小说中最激烈、最"富创造力"的一部分了。

① 例如,梁启超因为要致力于政治事业而放弃《新中国未来记》的写作;李伯元与吴趼人在其事业巅峰期都以为杂志及报纸写小说为业,但两人都死于不惑之年,身后留下好些作品未完成。

② 鲁迅《中国小说的历史的变迁》,收于《鲁迅全集》第9卷。

主流的中国现代文学挺身而出，以道德的自觉大声疾呼。它所要建立的论述是充满着秩序、严谨，以及理性的。然而，当夏志清指出中国现代作家对"感时忧国"，以及"露骨写实主义"的倾好。[①]夏氏其实已经意识到这个秩序、严谨、理智的论述中有许多过度的成分。而当刘绍铭以"涕泪飘零"一词来形容五四以来到七十年代的中国文学时，[②]也同时点出中国现代文学其实从未远离过剩的领域。可以说，刘鹗的"哭泣理论"始终在中国现代文学的背后张牙舞爪。鲁迅一代之后的中国作家在处理过剩的情感时，并不比晚清人强。这些作家及批评家迂执于某一种过度的情感，反而发展出一种歇斯底里的盲目，使得中国认可自己除政治之外无力处理感情的无能。相反的，事情一有差错，就怪罪(旧)中国，因为在这种盲目中，所有的创伤都是政治的创伤，而所有文学上的失败都是肇因于对国家毫无报偿的爱。

我的最后一项观察是关于晚清小说中新兴的一种再现法。面对急遽变化的文化及历史情境，晚清作家显示出传统小说中前所未有的迫切感，想要记录重大事件与当代人物，由此呈现国族当下的危机。对保守的批评家来说，晚清小说之反映现实可说是其惟一佳处。但是也有人指出，与其后的作品相较，晚清小说还不够"写实"——粗糙的情节、肤浅的人物描写、僵硬的叙事等只不过是几个最明显的缺点。他们说这个时期的作家尚未掌握西方写实主义的方法，这种新技巧犹待其后世代的作者与读者来操控。同时，晚清作家似乎也忘记了传统叙事中的写实手法，如《水浒传》、《金瓶梅》、《红楼梦》等。

晚清作家铭刻现实的方法到底怎么了？我们或许可以回答，这个时期是现代前与现代之间的过渡时期，因此晚清作家虽然已扬弃传统叙事，但还不能掌握新的西方叙事模式。但即使如此，也并不表示这些作家就身陷想象的空白，不能塑造他们自己心目中的真实。传统再现系统的崩溃——拜皇权低落、外来文化入侵、真实感法则的崩溃等等——事实上反而为作家提供了重塑他们自己心目中的真实的非常口实。而即使没有这个口实，野心勃勃的作家也可能准备一试身手，重释小说现实。[③]

① "露骨"写实主义("hard-core" realism)指的是对中国苦难的生硬甚至惨酷的揭露。见"Closing Remarks", *Chinese Fiction from Taiwan: Critical Perspectives*, Jeannette Faurot编(Bloomington: Indiana University Press, 1980)，第240页。

② 刘绍铭《涕泪飘零的现代中国文学》，台北远景出版社1980年版，第1~8页。

③ 当曹雪芹重塑明末清初写实的规范时，难道他需要像"皇权低落"、"外国侵略"、"真实感法则崩溃"这样的藉口吗？当他从根革了中国小说的命时，大清王朝不正在权力、财富、恃傲的巅峰吗？

与传统观点相反，在这个时期，出现了有关如何传达现实的一连串惊人的论辩与实验。当时多种小说的“品牌”辈出，从科幻小说到喜剧，从政治小说到哀感顽艳的爱情小说，而作者与编者都对此竞相标榜。我们对这个现象绝不可轻忽。如果冷眼视之，也可以说这些“品牌”都不过是虚名，没有任何“真正”的改变。如果当真如此，那么这就更是一个尖锐的表征，指向一代作家急切地找寻再现其时代的正确法则。小说中（或许还包括小说外）的现实已不再是当然之物，而是一种其意义必须一再名之（to be “named”）的东西。

不过，正如我们方才所指出的，小说的各种类型的确历经各种改变——只是这些改变是追寻“理性”的、“严谨”的、“启蒙”的改变的批评家所看不到的。五四作家或可夸称掌握了欧洲十九世纪写实主义奠定的写实论述典范，但是正如 Marston Anderson 说的，这个写实主义很快就形成一连串的“限制”[①]，阻碍作家探索思考与写作这个世界的无尽可能。同样的，晚清时期思考与写作的多样实验，五四作家也不得其门而入。

古典白话小说最突出的两个特质——延续不断的说书与历史论述的框架——在晚清有剧烈的改变。说书传统创造出如茶肆等公开场合的“模拟情境”（simulated condition）[②]；在这种场合，故事要说得能符合说书人/叙述者与其预期听众共同拥护的价值才行。历史论述也是中国古典白话小说的特点，即设想其与史传的关联。历史论述也形成一种模拟的情境，把所描写的任何主题，不论是纯幻想或是实际经验，远在天边或近在眼前，都关联到历史的环节，由此确立其在历史洪流中的有意义的地位。[③]换言之，小说中的历史论述所达成的是拟真的效果（verisimilar effect）多于模仿的幻觉（mimetic illusion）。说书情境创造了一个社会空间，其中价值被圈定在已设定好的地理范围中，而历史论述形成的是时间（temporality）或非时间（atemporality）的延续，由此叙事之流才得以被认知。虽然每一代的作家对这两个手法都有革新，却从未扰乱其中隐含的拟真基本法则。

说书的叙事手法在晚清已是强弩之末，这不只是因为更个

① Marston Anderson, *The Limits of Realism: Chinese Fiction in the Revolutionary Period* (Berkeley: University of California Press, 1990)。

② Patrick Hanan, "The Nature of Ling Meng - ch'u's Fiction," in *Chinese Narrative*, Andrew Plaks 编 (Princeton: Princeton University Press, 1977)，第 87 页。又见拙作"Storytelling Context in Chinese Fiction: A Preliminary Examination of It as a Mode of Narrative Discourse," *Tamkang Review*, (1984) 6, 1 ~ 4: 133 ~ 150。

③ 正因为历史享有涵盖及预想所有中国人的经验的特殊地位，因此将小说关联到某一特定历史情境似乎有助作家为其作品的可信度与真实度辩护——即使该小说所叙述的纯为幻想。以 Andrew Plaks 的话来说，中国叙事传统中不论讲史或虚构的部分，“任何被记录下来的总是真的——不管是对事实为真或对生命为真，这种想法一直是个基准。”参见 Andrew Plaks, *Chinese Narrative*, 第 212 ~ 213 页。

人的叙事角度如第一人称叙述(《二十年目睹之怪现状》)或第三人称(《老残游记》)的引进,更是由于说书人权威的全面消解,即使整个作品的字里行间都有他的存在。场景与插曲的不断变换(《海上花列传》),以及旅游主题的风行(《老残游记》、《文明小史》、《邻女语》),还有见证式小说(《二十年目睹之怪现状》、《中国现在记》)都动摇了传统白话小说的空间成规。[①]

另一方面,虽然要传述有意义的事物的观念仍盘踞晚清小说作家的心中,但是被叙述的主题与叙事本身之间的时间距离却迅速消失。面对日渐紧迫的社会与政治危机,晚清作家倾向于写作刚刚才发生或正在发生的事情。他们对当下每一刻飞逝的时光紧张的凝视,以及他们迫切想要铭刻眼下经验的冲动,都可由其作品的题目看出来,比如声称要"鉴照"社会的病态,如《立宪镜》(1906)、《青楼镜》(1909)、《医界镜》(1908)、《新孽镜》(1906)等,或者如暗示要"揭发"事实的题目,比方《官场现形记》、《学生现形记》(1906)、《家庭现形记》(1907)、《革命鬼现形记》(1909)等。即使最正统的历史小说,如吴趼人写南宋覆亡的《痛史》,黄小配写太平天国的《洪秀全演义》(1908),也都明显地与当时国事有关。

在五四作家尚未熟悉十九世纪欧洲写实主义的美学及观念的典范之前,他们已经从晚清前辈那儿继承了以一套不同的时间及空间隐喻来看待真实的新方法。现代史诗式小说的作家,如茅盾,一定受到过晚清新历史论述的启发,虽然他自己声称是受了西方历史小说的影响。[②]但是,五四的写实主义作家以一整个时代用十九世纪欧洲写实主义为理想典范来追寻真实,与之相比,则晚清作家不是缺乏能力就是缺乏意愿去将他们对过去与现在的思索"固定"下来。五四作家将其对真实的论述发展成一种"模拟律令"(order of mimesis)[③]——以客观呈现为名,规范或甚至"检核"人们观看及写作真实之方式的一种道德及形式的制约,而晚清作家则在他们的写实战场的每一面都有朝向"不真实"的滑落。他们从未掌握住"模拟"(mimesis)的技巧;他们或自知或不自知地成为"谑仿"的实践者。

① 参见陈平原在《二十世纪中国小说史:1897~1916》中对旅人作为叙事主题的探讨,北京大学出版社1989年版,第226~246页。

② 参见我在 *Fictional Realism in Twentieth-Century China: Mao Dun, Lao She, Shen Congwen*(New York: Columbia University Press, 1992)第二及第三章中的讨论。

③ 我在此借用了 Christopher Prendergast 在 *The Order of Mimesis: Balzac, Stendhal, Nerval, Flaubert* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986)中所定义的词。见第1~23页。

我将"谑仿"定义为晚清的历史情境与当时作家描写该情境的形式的主要隐喻。"谑仿"是模拟的一种低等形式,它夸张、扭曲,尤其重要的是,它简化被模拟的对象。晚清作家对自己的文学传承与外来影响的可悲或可笑的反应,谑仿一词正足以形容;这样的例子有梁启超及其同辈批评家对"新小说"的提倡,投机作家对古典经典之作无休无止的谑仿,还有翻译家对外国文学与思想的扭曲。但是谑仿也暗示对目标物一种冷嘲热讽的重复,一种不怀好意的敬礼,其颓废的程度,足以把新事物呈现得有如旧事物的翻版。后来的写实主义作家全心投靠的"生疏化"过程(defamiliarization),在晚清时期却必须以"熟悉化"(familiarization)视之。

一旦我们认识到晚清作家已丧失了或尚待重拾变陈为新的把戏,我们才可以探索他们"谑仿"中的创造性层面。通过他们对古典及外国作品的有心或无意的误读,晚清作家才能产生美妙或恼人的意料之外的事物。当说书人的世界所倚赖的时间环节失去其"过去性"的导向,当定义传统价值的空间定位可以被取代或彼此取代,那么传统叙事中操控公众与个人之间关系的法则就有崩溃的危险了。但最要命的也许是,当时的激烈分子所强烈预期,且犹为今日的某些批评家所一心怀想的决定性剧变,竟然根本从不曾发生。传统再现系统的滑落并未"毁灭"社会真实感赖以维系的结合关系,反而在我们与一向被视为不相干甚至排斥的事物之间,搭起再现的联系。事物好像是以拟象(simulacra)的群集的形式存在的。它们并不包含以前以为有的真实的"存在的根据";它们是由虚幻的比喻所连结在一起的。

晚清作家所描绘的世界中,任何事都可以透过一个妖异的交换机制予以占有或取代,因此他们投射出一个对现实真正荒芜的看法。价值之形成与涣散有如泡沫,道德则不过是表面功夫。现实的"深度"结果竟是表面的延伸罢了。鲁迅一代的作家,其作品的力量来自他们对失去的生命意义的挫败追求,与他们对新与旧的再现系统之矛盾所感受的道德苦痛,而晚清作家致力维护传统价值,却发现这些价值似乎彻头彻尾都是空的。

在事物的“中心”，即使是可怕的黑暗也无妨，但是他们却找不到任何秘密，只有更多的“表面”事物。

Dolezelová – Velingerová 以谴责小说如《二十年目睹之怪现状》为例，发现晚清小说中充斥着魔高一丈感，她将之归纳成两种：“恶必胜善”；“大恶胜小恶”。将她的理论再推进一步，我认为这种认知与其说是来自主角面对残酷现实时的认知，不如说来自他面对浮夸混乱的世界时的无力感。主角对这个世界的认知的“启蒙”，对读者来说不啻是个“反面教材”；我们要学到的是，“社会罪恶”其实并非躲在暗处伺机而动，而是根本一直与我们长相左右。因此，除了少数的例子之外，吾人实不宜以十九世纪欧洲小说情节的标准——读者由含混或无知的状态到对真理的认知的渐进主线——来了解晚清小说的情节。晚清小说中对罪恶的揭发并不是要告诉读者什么新鲜事，而是要让读者再次确认他们已经熟悉不过的事。

当内被当作外来处理，任何深入的描摹都不过是表面的双重揭露。这一点有助于我们解释（虽然不能完全消解）有关晚清作家无力对人性的“内在”层面加以细致描绘的抱怨。《老残游记》一向被举为晚清小说中能处理角色心理的少数例子。[①]老残对国事陵夷的忧心，对无辜受害的义愤，以及他对自然或人文景观的抒情式迷恋，在在显示一个敏感心灵对外在刺激的反应。但是这部小说最有力之处，却在描述主角试图刺穿某个情境的诡诈表面时，其徒劳无功的挫折与惊异。为什么清官比贪官更危险？为什么可以针砭国疾的人，反受到中国人的迫害？这样的问题像是重复的母题，在小说中一再出现。它们把叙事者（及读者）一再拉出老残的内心世界，而将重点放在造就老残之为老残的外在问题上。不过这样做并不是为了得到答案，而只是使人明了这些问题有多熟悉。

即使在吴趼人惊才绝艳的浪漫小说《恨海》中，我们还是觉得其中角色是固定类型人物的重写，而不是自求多福的活人。在这部小说中，两对恋人在拳乱中被拆散，历经苦难才重新碰头，却发现彼此已不再适合了。女主角之一虽然看清楚她的未

① 如袁进《中国小说的近代变革》，第 123 页。

婚夫其实根本配不上她，却仍然坚持下嫁。她所表现的热情的对象，与其说是她的未婚夫，还不如说是她自己的道德感；而她妾心古井水般的道德感，与其说是贞节，又不如说是褊狭，并且最后为她周围的每个人都带来不幸。这位女主角的决定颇似晚明短篇小说，譬如《陈多寿生死夫妻》。在该篇明代短篇小说中，女主角所有的问题最后都由神力来解决。[①]然而，《生死夫妻》之所由为喜剧的解决方式，却已不再能为《恨海》的作者所用。这一次我们的女主角枉顾所有不祥的征兆，执意纵身跳入恨海，承受本可预见的灾难。她的自我牺牲中未必没有少许悲剧自觉的成分，不过，更多的是一股一意孤行的节妇心态。对所有周遭的人，其道德感之愚蠢可谓昭然若揭；对所有阅读该小说的人，其道德感之愚蠢亦可谓昭然若揭。从她的经验中什么也学不到，只有像小说答应给读者的，流些不必要的泪水：这是生命的谑仿，不是现实的模拟。

① 参见夏志清在"Society and Self in the Chinese Short Story"一文中对该篇短篇小说所作的讨论，收于 *The Classic Chinese Novel* (New York: Columbia University Press, 1968)，第 303～306 页。

谑仿对所谓真实在形式及观念上都制造了一个论述的自由区域。在中国作家对真实的视野尚未被"写实主义的限制"所操控时，当现实突然像是可以争论的、可以由各种不同方式再现的时候，此时的中国小说进入了得以追求小说形式的短暂自由时期。这更导向晚清作家再现技巧中最迷人的地方。

对个人情感最具吸引力的探索，不在如《恨海》这样较高尚的浪漫爱情小说中，反而是在狭邪小说里看得见，此中爱与欲彼此嘲谑又彼此抬举，而最私密的关系却在最公开的场合处理，即妓院。谴责小说虽意在揭发社会之不义与人间之荒谬，但其成功处却是创造了一个中国式的狂欢，永不向秩序低头。狭邪小说及侠义小说开创的想象空间中，一般正义与不义、英雄与恶棍之间的界线都全被忘记了。科幻小说未得五四文人一顾，这个文类探索西方科技，同时却从未放弃传统系统中的"奇幻"(the fantastic)，可谓最能代表一代中国人的乌托邦欲求与现实焦虑。

一旦文学对生命的再现被视为修辞的演出，或想象的形式展示而非逻辑推演的结果，那么随之而来的自由就使文学充满了发明，不管这些发明有多令人发窘。在现实重新被逻辑所掌

握、被模拟的理论所禁锢以前，晚清小说的惊人谑仿或许是最好或甚至惟一探索真实的可能性的方式吧。

因此，回溯晚清小说，正是回溯到对现代性的谈论及欲求尚未简化成单一的公式的时期，也是批判性地重拾想象与写作“现代”的潜在“姿态”。我在此已讨论了四种有关晚清被压抑的现代性的途径。晚清小说中的议题与文类数量实在太多，我的综观必然是有限的。不过我希望能证明，即使是在如此小规模的研究中，我们仍可观察到被压抑的中国现代性的某些线索，并且激发其后更多的研究。问题已随之而至；在当今这个时代，后现代与现代前、中国的“世纪末”与“新纪元”前所未有地短兵相接，再去想象这些被压抑的现代性，其意义安在？此后任何对晚清小说的研究，都必须是历史性的，将当时对现代的论述置于知识与文学的传统中来考虑，也必须是理论性的。在这样的过程中，我们的研究就必须重视探求文化动力、文学史、与叙事理论之间复杂困难的关系。

（胡晓真译，原载《中国现代文学国际研讨会论文集：民族国家论述——从晚清、五四到日据时代台湾新文学》，台湾中央研究院文哲研究所筹备处 1995 年版）

民元前鲁迅的翻译活动

——兼论晚清的意译风尚

王宏志

众所周知，鲁迅的文学活动是在日本开始的，早在他看到日俄战争的时事幻灯片，大受刺激，决定弃医前，二十三岁的鲁迅便在1903年发表了他第一篇作品《斯巴达之魂》[①]，跟着，在离日前的六年里，鲁迅的文学活动越来越频繁，奠下了他日后作为一个重要文学家的良好基础。不过，他这时候的主要文学活动是写了所谓的五篇早期论文，但却没有什么文学创作，倒是开始了从事文学翻译，他后来回忆说："注重的倒是在绍介，在翻译"[②]，又说："我们在日本留学时候，有一种茫漠的希望：以为文艺是可以转移性情，改造社会的。因为这意见，便自然而然的想到介绍外国新文学这一件事。"[③]除了《斯巴达之魂》外，他在1903年还发表了另一篇译文《哀尘》，而他出版的第一本书，便是在1909年与弟弟周作人合作翻译出版《域外小说集》二集[④]。由此可见，鲁迅自一开始便认定翻译外国作品是一项重要的文学活动。不过，长久以来，在中国鲁研界，相对于鲁迅其他文学以至非文学活动来说，翻译是一直没有受到足够重视的课题，尽管在1949年以后出版和发表有关鲁迅的书籍文章多得不计其数，但直到今天，还没有一本鲁迅翻译活动研究的专著，就是研究论文也是寥寥可数[⑤]，这是很有问题的。本文尝试探讨鲁迅在日本时的翻译活动及成绩。不过，我们主要的工作并不是要将译文和原文在字面上进行对照比较，而是从文学、社会、文化的

① 《浙江潮》第5期及第9期（1903年6月15日及11月8日），《鲁迅全集》（人民文学出版社1981年版），第7卷，第9～16页。

② 《我怎么做起小说来》，《鲁迅全集》，第4卷，第511页。

③ 《〈域外小说集〉序》，《鲁迅全集》第10卷，第161页。

④ 有人认为，周氏兄弟第一本问世的译作，应是1907年的《红星佚史》〔Henryk Sienkiewicz, Latarnik (The Lighthouse Keeper of Aspinwell)〕。但是，这篇小说是周作人翻译的，鲁迅只译了Adam Mickiewicz的Pan tadeusz中的16节诗。因此，在讨论鲁迅的翻译活动时，这不能算成是鲁迅的第一本译作。

⑤ 相反来说，在西方，便有人以鲁迅的翻译活动作为博士论文题目，并出版成书：Lennart Lundburg，"Lu Xun as a Translator: Lu Xun's Translation and Introduction of Literature and Literary Theorym, 1903～1936"（Stockholm: October 1989）。另外，前英国伦敦大学亚非学院教授、现香港中文大学翻译学系教授卜立德（Prof. David E. Pollard）对鲁迅的翻译亦很有研究，曾写过好几篇文章加以讨论，而其在香港中文大学所作的讲座教授就职演讲（1991年3月1日），也是以鲁迅的翻译为主题，参Prof. David E. Pollard，"Translation and Lu Xun: The Discipline and the Writer", Chinese University Bulletin Supplement 21, pp. 7～16。

层面去将鲁迅的翻译活动跟当时其他人的翻译活动对比印证，从而探索鲁迅对当时中国翻译界的贡献或影响，特别会着重讨论晚清时期所流行的“意译”法，以及鲁迅在这个问题上的意见和做法。

毫无疑问，鲁迅早年在日本从事文学活动的动机与观念，与晚清时期梁启超等维新派是一脉相承的。他后来的回忆说：

> 说到“为什么”做小说罢，我仍抱着十多年前的“启蒙主义”，以为必须是“为人生”，而且要改良这人生。[①]

这观点跟梁启超《论小说与群治的关系》等论文的中心思想是十分接近的。此外，鲁迅这时候着意翻译，而不是自己从事创作，也与清末民初的文坛时尚相配合。晚清是中国翻译大盛的一个时期，这自然是跟晚清时中国的政治形势有关：当西方列强先从经济、继而从军事及政治入侵中国后，清政府为了自保，不得不多次推行自强维新，无论从早期只愿意承认西方的“船坚炮利”，只希望“师夷之长技以制夷”[②]，还是逐渐认识到“中国之患，患在政治不立，而泰西所以治平不专在格致也”，西方都自然而然地成为学习的对象，即所谓“参西法以救中国”[③]。由于梁启超等人大力提倡，认为文学（特别是小说）有改良社会，足以救国的功用，不少人即开始重视外国文学作品的翻译和输入。论者已指出过，自林纾《茶花女遗事》出版（1899）后，国人心目中域外小说的形象完全改变，翻译小说大盛[④]，徐念慈统计1908年小说出版的情况时说：“则著作者十不得一二，翻译十常居八九”[⑤]，原因是这一年出版的小说有一百二十种，其中翻译占八十种[⑥]，可见翻译小说在当时的流行程度。毫无疑问，鲁迅以文学作为改良国民和社会的手段，其中又以翻译为最重要，是受了梁启超、林纾以至严复等人的影响；我们甚至可以说，鲁迅后来对中国古老传统文化的严峻批判，并强调须全面向西方学习，以至终身译笔不辍，根源就是在这时候种下的。一位论者概括了这情况：

① 《我怎么做起小说来》，《鲁迅全集》，第4卷，第511页。

② 魏源《〈海国图志〉叙》，《海国图志》（台北成文出版社，出版日期缺），第5～6页。

③ 梁启超《论译书》，录自郭延礼编《爱国主义与近代文学》（济南山东教育出版社1992年3月版），第115页。

④ 参陈平原《20世纪中国小说史·第1卷（1897～1916）》（北京大学出版社1989年12月版），第28页。

⑤ 觉我《余之小说观》，《小说林》9期（1908年），录自陈平原、夏晓虹编《20世纪中国小说理论资料》第1卷（1897～1916）（北京大学出版社，1989年3月），第311页。

⑥ 东海觉我（徐念慈）《丁未年小说界发行书目调查表》，《小说林》7期（1908年），录自马祖毅《中国翻译简史——五四以前部分》（北京中国对外翻译出版公司1984年7月版），第286页。

> 如果没有"译才并世数林严",没有"信、达、雅"翻译理论的创建,没有一大批外国政治小说、科学小说译为中文,并给他以启发,鲁迅不一定开始从事文艺就从翻译着手。正是因为有了严复、林纾、梁启超等,在翻译上开闯了一条航道,创造了一定的经验,才使他对翻译发生兴趣,也使他有了可资借鉴的依据。[1]

① 牛仰山《近代文学与鲁迅》(桂林:漓江出版社1991年5月版),第4页。

这说法大体是正确的,鲁迅怎样的爱读严译《天演论》、林纾的翻译小说,已是人们所熟知的事,这里不去重述一遍,不过,鲁迅这时候的翻译思想及活动,跟严复、林纾、梁启超以至其他翻译家的关系是怎样的,确有值得深入探究的地方。

鲁迅在民元前的翻译成绩,最为人称道的是《域外小说集》,但那是在1909年3月出版的。我们在上面已提过,他最早发表的作品是1903年的《斯巴达之魂》。这篇作品究竟是翻译还是创作?一直有人在争论。鲁迅自己向来是把它说成是翻译的:在《斯巴达之魂》的前言,他自称是"译者",说"译者无文,不足模拟其万一"[2];后来在《集外集》的《序言》里谈到《斯巴达之魂》时又说自己当时"历史的程度并没有这样高,所以大概总是从什么地方偷来的;不过后来无论怎么记,也再也记不起它们的老家"[3],这似乎能够确定《斯巴达之魂》是一篇翻译。可是,我们至今没法找到这篇"翻译"的原著,所以过去有人用"编译"、"兼有翻译和创作成分"来形容鲁迅所做的工作;最近,更有人发表文章,十分肯定地说"《斯巴达之魂》是鲁迅创作的第一篇小说"[4],这篇文章的论点很具说服力,认为无论在故事的基本内容、人物原型、以至一些细节,都可以在古希腊历史学家希罗多德(Herodotos)的《历史》(又名《希腊波斯战争史》)中找到,但又完全不是翻译,"它和《故事新编》一样是'博考文献,言必有据'的历史小说"[5]。

② 《浙江潮》第5期及第9期(1903年6月15日及11月8日),《鲁迅全集》(人民文学出版社1981年版),第7卷,第9~16页。

③ 《鲁迅全集·集外集·序言》第7卷,第4页。

④⑤ 蒋荷贞《〈斯巴达之魂〉是鲁迅创作的第一篇小说》,《鲁迅研究月刊》1992年第9期(1992年9月20日),第12~18、16页。

当然,在鲁迅研究本身的角度来看,要弄清楚《斯巴达之魂》是翻译还是创作,自有极其重要的意义,特别这是鲁迅第一篇发表的作品。不过,如果从翻译史的角度来讨论,我们今天没法确

定《斯巴达之魂》是翻译还是创作，则包含另一层意义：在鲁迅当时心目中，翻译和创作之分野根本不重要，他并没有刻意告诉读者，这究竟是翻译还是创作，因为相对于他当时"制造"这篇作品的动机来说，这是无关宏旨的，他的目的只有一个，就是要推动国人的爱国热忱，只要能达到这个目的，翻译或创作都没问题。当然，今天，这种做法很有问题，如果真的是翻译，但又故意不标明原作者，给人一种创作的感觉，很有可能是剽窃的劣行。可是，在晚清，这样的分界并不严谨，以译作"冒充"创作（如《一睡五十年》），又或是以创作"冒充"翻译的（如彭俞的《东瀛新侠义》五种等域外小说），大有人在[①]，鲁迅并不是独有的例子。我们从鲁迅的翻译（创作）《斯巴达之魂》可以看到有两点跟当时的翻译界和文学界有共通之处：一、他的动机是政治性的，跟梁启超等人大力提倡翻译政治小说之类的做法完全配合；二、他所运用的方法，与那时候的意译风尚一致，所差别的可能只是程度上有轻重罢了。

要讨论这两个问题，我们还可以看看他这时期（出版《域外小说集》以前）的其他翻译作品。《斯巴达之魂》以外，现在所能见到鲁迅最早的翻译，是1903年所译雨果（Victor Hugo，1802～1885）的一篇《哀尘》（L'origine de Fantine *The Origin of Fantine*）另外就是两篇儒勒·凡尔纳（Juleus Veme，1828～1905）的"科学小说"《月界旅行》（De la terre a la lune *From the Earth to the Moon*）及《地底旅行》（Voage au centre de la terre *Journey to the Centre of the Earth*），稍后的则是1905年的另一篇科学小说《造人术》和一篇评论《裴彖飞诗论》（Emil Reich，Petofi's Poems）。即使把鲁迅这几篇最早的翻译作品放在一起看，仍然可以看出，无论在选材和译笔方面，就如他从事翻译的动机一样，鲁迅的做法都与晚清一般翻译活动相差不远。

在题材方面，鲁迅所翻译的几篇小说，大体可分出两类：政治小说和"科学小说"，属于前者的主要是《斯巴达之魂》及《哀尘》，而后者则有凡尔纳的几篇作品。这两种新的文类在晚清是非常流行的，是所谓的"小说全体之关键"的三种小说中之两

① 参陈平原《20世纪中国小说史·第1卷（1897～1916）》（北京大学出版社1989年12月版），第29页。

种[1],这已足见鲁迅的翻译活动跟当时的文坛关系是多么密切。

政治小说之名,来自梁启超《译印政治小说序》,关于政治小说的功用,梁启超这样说:

> 在昔欧洲各国变革之始,其魁儒硕学,仁人志士,往往以其身之所经历,及胸中所怀,政治之议论,一寄之于小说。……往往每一书出而全国之议论为之一变。彼美、英、德、法、奥、意、日本各国政界之日进,则政治小说,为功最高焉。[2]

他打算"特采外国名儒所撰述,而有关切于今日时局者,次第译之",希望"爱国之士,或庶览焉"[3]鲁迅的《斯巴达之魂》,便是为着响应梁启超这个"关切于今日时局者"的呼吁,跟当时留日学生的一场政治运动"抗俄运动"相配合而译(撰)述的——1903年,俄国企图吞并东三省,留日学生于4月底在东京锦辉馆召开全体大会抗议,决定成立"拒俄义勇军",并发电报及派员回国向清政府请愿,要求政府出兵抗俄[4],而留学生义勇队在写给北洋大臣的书函中有这样的字句:

> 昔波斯王择耳士以十万之众,图吞希腊,而留尼达士亲率丁壮数百扼险拒守,突阵死战,全军歼焉,至今德摩比勒之役,荣名震于列国,泰西三尺之童无不知之。夫以区区半岛之希腊,犹有义不辱国之士,可以吾数百万万里之帝国而无之乎?[5]

就是在这样的背景下,鲁迅借公元前480年希腊守军力拒波斯大军入侵之故事,撰(译)述了这篇小说,宣扬爱国牺牲精神,激励祖国人民起来保卫国家。这篇小说在弘文学院的中国留学生中,曾经引起过很大反应,"唤醒国人沉睡的灵魂,刺激性相当大"[6]。在歌颂了希腊一位激励丈夫奋战的妇女后,鲁迅说:

> 呜呼!世有不甘自下于巾帼之男子乎?必有掷笔而起

① 参陈平原《20世纪中国小说史·第1卷(1897~1916)》(北京大学出版社1989年12月版),第56页。

②③ 任公《译印政治小说序》,《饮冰室合集》(上海中华书局1936年版),第2册,第3、35页。

④ 参鲁迅博物馆鲁迅研究室编《鲁迅年谱》(人民文学出版社1981年9月版)第1卷第108页。

⑤ 参《鲁迅全集》第7卷,第17页,注1。

⑥ 参沈瓞民《回忆鲁迅早年在弘文学院的片断》,录自薛绥之《鲁迅生平史料汇编》第2辑(天津人民出版社1982年3月版),第42页。

者矣。[1]

显而易见，无论在思想或文笔上，这都跟梁启超的作品极为相似，可以说，鲁迅这时期的翻译活动，完全没法跳出梁启超所规定的范畴。应该特别强调的，还有是梁启超在较早的时候已曾经发表过一篇作品叫《斯巴达小志》，里面便曾宣扬过斯巴达人的尚武精神，而其中的一段文字："斯巴达妇人爱国之心最重，妻子送其夫，母之送其子，以临战场也，辄视之曰：'愿汝携楯而来，不然则乘楯而归来'"，跟鲁迅《斯巴达之魂》比较（里面有一段是一斯巴达女子责夫的说话："愿汝持楯而归来，不然则乘楯而归来"[2]），则完全可以证明，鲁迅的"基本材料则是从梁文中借来的"[3]。

至于雨果，则更是直接引发日本明治维新初期一位政治活动家板垣退助向日本国人推动翻译和创作政治小说的人[4]；在中国，他也是较早便给介绍过来（当时译名为"嚣俄"），《新小说》创刊号的封面便曾经刊登过他的照片，而鲁迅这时期对雨果似有偏好，在暑假回国时，他还写信给东京同班同学伍习之，请他代购新出版雨果的中篇小说《怀旧》日译本，另外又曾购八大册英译本《嚣俄作品选集》[5]，所翻译的《哀尘》，在他心目中，也有着浓厚的社会意义，在译文后的"译者曰"里，鲁迅慨叹小说主人公"辗转苦痛于社会之陷阱"，"嗟社会之陷阱兮！莽莽尘球，亚欧同慨，滔滔逝水，来日方长！"可见鲁迅也把《哀尘》视为政治或社会小说的一类。

科学小说方面，特别是凡尔纳，在当时也极受欢迎，早在1900年即有人翻译了凡尔纳的《八十日环游记》[6]，另外，在1896至1916年间出版的翻译小说中，凡尔纳占第三位，共17种[7]。"科学小说"的流行，主要是因为当时人们仍然摆脱不了维新初期那种"实业救国"的思想，他们认为要富国强兵，便必须多学习西方的"专科"，例如清廷遣留学生出国，便曾要求他们专攻"农工格致各项专科"，"庶几实业人才可以日出，而富强之效可睹矣"[8]，可是，自梁启超等人大力倡议后，不少人亦同意小说

①② 参《鲁迅全集》，第7卷，第9、14页。

③ 牛仰山《近代文学与鲁迅》，第106～107页。

④ 吉田精一《现代日本文学史》，齐干译（上海人民出版社1976年版），见牛仰山《近代文学与鲁迅》，第44～45页。

⑤ 周遐寿《鲁迅在东京·初遗二》，《鲁迅的故家》（人民文学出版社1981年8月新1版）第193～194页。

⑥ 薛绍征译，经世文社，1900年。

⑦ 参陈平原《20世纪中国小说史·第1卷（1897～1916）》（北京大学出版社1989年12月版），第43～44页。

⑧《议复御史俾寿奏请选派子弟分送各国学习工艺折》（光绪34年），录自陈平原《20世纪中国小说史·第1卷（1897～1916）》，第26页。

具备改变国民思想的功用，因此，把二者糅合为一的“科学小说”，便能大行其道。年青时期的鲁迅，基本没有形成自己独立的思想系统，只是遵循了这一模式：他去日本留学，选读医科，固然与他“父亲的病”有关，但也不能否认是一种“实业救国”的思想，他一直对科学抱有热忱，在日本期间便先后撰写、编译和发表一些与科学有关的论文如《科学史教篇》、《中国地质略论》、《说鈤》（鈤，化学元素。现定名为镭）及《世界进化论》和《原素周期则》[1]等，此外，就是翻译和发表上述的“科学小说”。鲁迅说过：“我因为向学科学，所以喜欢科学小说”[2]，便是把科学跟科学小说扯上关系来，而他动手翻译凡尔纳的作品，更是因为他读了梁启超所译凡尔纳的另外两篇小说《海底旅行》和《十五小豪杰》[3]。至于向国人介绍科学小说的好处，鲁迅在《月界旅行·辨言》中便有所阐释：

> 盖胪陈科学，常人厌之，阅不终篇，辄欲睡去，强人所难，势必然矣。惟假小说之能力，被优孟之衣冠，则虽析理谭玄，亦能浸淫脑筋，不生厌倦。……故掇取学理，去庄而谐，使读者触目会心，不劳思索，则必能于不知不觉间，获一斑之智识，破遗传之迷信，改良思想，补助文明，势力之伟，有如此者！我国说部，若言情谈故刺时志怪者，架栋汗牛，而独于科学小说，乃如麟角。智识荒隘，此实一端。故苟欲弥今日译界之缺点，导中国人群以进行，必自科学小说始。[4]

这段文字清楚说明鲁迅翻译“科学小说”的动机，这种观点跟那时候别的翻译家的是一致的，例如晚清另一位重要翻译家周桂笙便说过科学小说“作者匠心独运，别具慧眼，亦有寓言八九，超凡绝俗，与禅理相表里者；而与近世科学有关系焉。”他要求国人在读这类小说时，不能“但觉光怪陆离、奇幻悦目而已”，而应该“有措意于其命意者焉”[5]。

至于翻译手法方面，鲁迅也是未能脱离那时候的一种“意译为主的时代风尚”[6]，关于这种风尚的成因及作法，下文会进一步

① 鲁迅1904年10月8日给蒋抑卮信，《鲁迅全集》，第11卷，第322页。

② 鲁迅1934年5月15日给杨霁云信，《鲁迅全集》，第12卷，第409页。

③ 周启明《鲁迅与清末文坛》，《鲁迅的青年时代》，见薛绥之编《鲁迅生平史料汇编》第2辑，第39页。不过，在这篇文章里，周作人好像在说鲁迅翻译这些科学小说，是为了这些稿子能卖钱，但卜立德已驳斥过这个说法。卜立德《鲁迅的两篇早期翻译》，《鲁迅研究月刊》1993年1期（1993年1月20日），第28页。

④ 《〈域外小说集〉序》，《鲁迅全集》，第10卷，第152页。

⑤ 录自陈福康《中国译学理论史稿》（上海外语教学出版社1992年11月版），第165页。

⑥ 陈平原《20世纪中国小说史·第1卷（1897～1916）》，第32页。有关意译的讨论，很多材料都是来自此书的第2章第2节，谨此致意。

讨论。至于鲁迅，他一位日本弘文学院的同学回忆说“鲁迅译作，随阅随译，速度惊人”[①]；他在《月界旅行·辨言》中便说过自己在翻译这部作品时，把原来二十八章的小说，“截长补短，得十四回”，另外又将“其措辞无味，不适于我国人者，删易少许”，更甚的是他把原作者的名称也弄错了，凡尔纳变成了“查理士·培伦”，且在《辨言》中多次讨论这位“原作者”，说他是“美国硕儒也，学术既覃，理想复富”；而这个错误，在翻译另一篇小说《地底旅行》中又再犯上——凡尔纳这一次变成“英国人威男”，此外，也有人讽刺地指出过鲁迅在翻译这篇小说时，用上了“超现实主义的手法”，在译文的最后加上收场白，说德国人把“索士译著的微劳”“瞒下不说”——而这“索士”正是鲁迅翻译此书时所用的笔名[②]！从鲁迅所运用的种种手法，我们更可以理解《斯巴达之魂》的翻译与创作不分的情形。过了几十年，鲁迅谈到这些翻译，他便清楚说出“虽说译，其实乃是改作”[③]。他还认为这是很错误的做法，他懊悔地说了这样的话：

> 年青时自作聪明，不肯直译，回想起来真是悔之已晚。[④]

由此，如果我们说晚清很多译家对原文任意删改，导致译文不够忠实，必须受到批判，那么，鲁迅也同样应该受到批评；另外，已有人指出过，鲁迅这时期的翻译，除了上面提过跟梁启超的诗文很相像外，也显然受到当时其他翻译家如严复（《造人术》跟《天演论·察变》的文笔很相像）、陈冷血（《哀尘》的“译者曰”及其中的几段文字跟当时流行的“冷血体”相像）等的影响，因此，我们完全同意一位论者这样的说法：

> 在1909年《域外小说集》出版以前，周氏兄弟的译作从选材到文字都不脱时尚，没有找到自己独特的位置。[⑤]

不过，1909年《域外小说集》的出现，确是代表了一个重要改变。那篇由鲁迅执笔的《域外小说集·序言》，被誉为是“中

① 参沈瓞民《回忆鲁迅早年在弘文学院的片断》，录自薛绥之《鲁迅生平史料汇编》第2辑（天津人民出版社1982年3月版），第43页。

② 卜立德《鲁迅的两篇早期翻译》，第33页。

③④ 鲁迅1934年5月6日给杨霁云信，《鲁迅全集》，第12卷，第403、409页。

⑤ 参陈平原《20世纪中国小说史·第1卷（1897～1916）》（北京大学出版社1989年12月版），第49页。

国近代译论史上的珍贵文献"[1],里面指出了一个新的方向:

> 《域外小说集》为书,词致朴讷,不足方近世名人译本。特收录至审慎,迻译亦期弗失文情。异域文术新宗,自此始入华土。[2]

这里所说的"近世名人",是指林纾。1932年1月6日,鲁迅写信给增田涉时说:

> 《域外小说集》发行于一九〇七年或一九〇八年,我与周作人还在日本东京。当时中国流行林琴南用古文翻译的外国小说,文章确实很好,但误译很多。我们对此感到不满,想加以纠正,才干起来的,……[3]

针对林纾的"误译",鲁迅正式提出他的"直译"观念:即使是"词致朴讷","迻译亦期弗失文情";在该书的《略例》中,他更强调:"任情删易,即为不诚。故宁拂戾时人,迻徙具足矣",因此,即使人名和地名,也是直接的音译,而不是改用中国人名地名,此外,他又加入著者小传,并把小说中的一些典故,加以括弧注解,一些不太重要的资料,以及"未译原文",都录在书末的"杂识"中,这种种做法与较早时候的风尚很不相同,难怪有论者认为《域外小说集》的《序言》和《凡例》,"可看作新一代翻译家的艺术宣言"。

除了翻译的方法外,《域外小说集》的选材也很有特色,所选的都是俄国和北欧作家的作品,相对来说,这些作家在当时的中国是较少为人所介绍和翻译的:据统计,1909年出版的译作中,最多的是英国作家的作品,共二十九种,俄国的只有一种,"其余数量很少"[4]。李欧梵认为,鲁迅选择这些作品来翻译,是出于经济的考虑,原因是较早时他曾翻过亚历舍·托尔斯泰(Alexei Tolstoy)的《恐怖的伊凡》,但却被退回,因为这已有译本,"既如此,他们便找些当时在中国尚不知名的作者和作品来译。"[5]这说法有点问题,虽然我们不能否认,翻译换来的稿费对留学生来说会很有

① 录自陈福康《中国译学理论史稿》(上海外语教学出版社1992年11月版),第171页。

② 《〈域外小说集〉序》,《鲁迅全集》,第10卷,第155页。

③ 《鲁迅全集》,第13卷,第473页。

④ 参陈平原《20世纪中国小说史·第1卷(1897~1916)》(北京北京大学出版社1989年12月版),第37、43~44页。

⑤ 李欧梵《铁屋中的呐喊》(香港三联书店1991年3月版),第19页。

帮助，但这并不会是鲁迅兄弟的主要考虑因素[1]。另外，《域外小说集》根本是他们由朋友垫资印刷和出版发行的[2]，不涉及生活经济的问题，他们的原意，鲁迅在1920年所写的《〈域外小说集〉序》中说得很清楚：

> 当初的计画，是筹办了连印两册的资本，待到卖回本钱，再印第三第四，以至第X册的。如此继续下去，积少成多，也可以约略绍介了各国名家的著作了。[3]

所以，我们可以肯定地说，鲁迅兄弟翻译出版《域外小说集》，并没有希图从中赚取生活费，反正卖回的本钱也会继续投资下去，而他们选择较少为人注意的作家，是一个故意的选择，这点跟他后来回忆所说的是相一致的：

> 注重的倒是在绍介，在翻译，而尤其注重于短篇，特别是被压迫的民族中的作者的作品。因为那时正盛行着排满论，有些青年，都引那叫喊和反抗的作者为同调的。……因为所求的作品是叫喊和反抗，势必至于倾向了东欧，因此所看的俄国，波兰以及巴尔干诸小国作家的东西就特别多。[4]

既然这样，《域外小说集》的选材便很有特色，除了原著作者国家外，文类也颇特别：里面所收的再也不是那些比较通俗及流行的科学小说或政治小说，而是"以近世小品为多"，这些篇幅短小、艺术性较高的作品，在当时的确完全没有广泛地被介绍过来，所以不容易为一般人所接受，鲁迅更以此为《域外小说集》不畅销的理由[5]。

无论如何，人们今天对《域外小说集》非常重视和给予了高度的评价，但这要小心处理。我们不是说《域外小说集》不值得重视，否则也不会在这里详加讨论，但另一方面，对《域外小说集》的颂扬，有可能是因为对鲁迅的过分膨胀的颂扬而被拔高了，原因是即使我们全部接受了上述所提出的各种优点：即译得很忠实认真（例如许寿裳便说过他曾核对德文译本，"觉得字字忠实，丝毫不

① 参李景彬《周作人评析》（陕西人民出版社1986年4月版），第35～36页。

② 周作人《知堂回想录》（香港三育图书文具公司1971年1月版），第228～229页。

③⑤ 《〈域外小说集〉序》，《鲁迅全集》，第10卷，第161、163页。

④ 《我怎么做起小说来》，《鲁迅全集》，第4卷，第511页。

苟，无任意增删之弊。”[1]选材很特别等，但有几点是不能不注意的。

第一，最重要的，是要探究一下《域外小说集》在当时所引起的注意和造成的影响。从鲁迅的追述，我们知道《域外小说集》当时的销路很差：

> 半年过去了，先在就近的东京寄售处结了账。计第一册卖去了二十一本，第二册是二十本，以后可再也没有人买了。……至于上海，是至今还没有详细知道。听说也不过卖出了二十册上下，以后再没有人买了。[2]

上引他写给增田涉的信里，谈到《域外小说集》时，用了“大为失败”来形容这次努力，又说“现存的便成珍本，但谁也没有珍视之”[3]，我们不禁问，在偌大的中国和日本，只共卖出了四十本左右的《域外小说集》，无论它有什么创新的地方，读者能有几人？怎可能在当时的社会和翻译界做成影响？即使说除了这售出的四十余本外，鲁迅还把一些书赠与友人，所以也可能产生一些影响，但无论如何，说“它的实体与精神，都为中国文化史雕刻了不可磨灭的印痕”[4]，是过于夸大了。我们可以肯定地说，今天人们对《域外小说集》的重视，是一个后来因为随着鲁迅形象的膨胀而给人为建造出来的神话，放在晚清的时代背景里，《域外小说集》是微不足道的，甚至可说是从没有存在过似的；事实上，从可以见到的材料中，并未见到当时的文献里有人提及《域外小说集》[5]即使是人们的回忆录

① 许寿裳《杂谈翻译》，《亡友鲁迅印象记》（人民文学出版社 1981 年 5 月新 1 版），第 54 页。

② 《〈域外小说集〉序》，《鲁迅全集》，第 10 卷，第 161 页。

③ 《鲁迅全集》，第 13 卷，第 474 页。

④ 胡从经《柘园草》（湖南人民出版社 1982 年 7 月版），第 16 页。

⑤ 在今天所能见到的资料中，对于《域外小说集》，当时只有一个日本方面的报道，刊于 1909 年 5 月 1 日在日本东京出版的《日本与日本人》508 期的《文艺杂事》内，报道的全文如下：

在日本等地，欧洲小说是大量被人们购买的。中国人好像并不受此影响，但在青年中还常常有人在读着。住在本乡的周某，年仅二十五六岁的中国人兄弟，大量地阅读英、德两国语言的欧洲作品。而且他们计划在东京完成一本名叫《域外小说集》，约卖三十钱的书，寄回本国出售。现已出版了第一册，当然，译文是汉语。一般中国留学生爱读的是俄国的革命的虚无的作品，其次是德国、波兰那里的作品，单纯的法国作品之类好像不太受欢迎。参藤井省三《日本介绍鲁迅文学活动最早的文字》，《复旦学报》1980 年 2 期（1980 年 3 月 20 日），91 页。不过，这里只是作了很简单而平面的介绍，并不是如一些文章所说“《域外小说集》刚一出版，即引起了日本文学界的注意”，鲁迅博物馆鲁迅研究室编《鲁迅年谱》第 1 卷（人民文学出版社 1981 年 9 月版），第 212 页。

里，也没有什么人说过曾经怎样地受到《域外小说集》的感动或影响，因此，说它"是我国新时期文学翻译运动史上的第一只春燕。"它为我国五四运动前后的文学翻译运动指明了方向，并给与当时和继起的文学翻译家以重大影响"[1]，是没有根据的。

第二，在讨论《域外小说集》的时候，我们不应该把一切光荣归于鲁迅，道理很简单，这部小说集原是鲁迅与周作人合作翻译出版的，而且，只要仔细一点看，便可以肯定周作人的贡献比鲁迅更大：《域外小说集》上、下集共收有作品十六篇，周作人翻了其中的十三篇，鲁迅只翻了三篇。当然，我们今天没法知道他们兄弟二人的分工是怎样安排的，也不应该说鲁迅对周作人的翻译完全没有影响，鲁迅与周作人这时候的感情很好，真的是"兄弟怡怡"，也是不容否认的事实[2]。但倒过来看，过去人们一直过分强调鲁迅的功绩，把周作人压下去，却是很有问题的，这是我们这篇讨论鲁迅的翻译的文章所不能不重申一下的，至少，我们应该以"周氏兄弟"一起作讨论对象[3]。

第三，选材方面，周作人的因素也应强调一下。我们不是说鲁迅对周作人所读的书没有影响，相反来说，我们可以见到，鲁迅时常选购及推荐一些书给他的两位弟弟，这毫无疑问对他们有相当大的影响。不过，一位学者已仔细分析过鲁迅与周作人当时所看和所翻译的书籍及作品其实是有分歧的，他的结论是："在摄取四方文化时，周作人没有鲁迅那样明确而执著的政治性目的，而多着眼在文化、文学艺术上"[4]，事实上，周作人在1907年所写的《红星佚史》译序中，已强调了文学的独立性和艺术性：

> 中国近方以说部教道德为桀，举世靡然，斯书之缁似无益于今日之群道，顾说部曼衍自诗，泰西诗多私人制作，主美，故能出自繇之意，舒其文心，而中国则以典章视诗，演至说部，亦立劝惩为臬极，文章与教训，漫无畛畦，画最隘之界，使勿驰其神智，否者或群逼拶之，所意不同，成果斯异。然世之现为文辞者，实不外学与文二事，学以益智，文以移情，能移人情，文责以尽，他有所益，客而已，而说部者，文之

① 臧仲伦《中国翻译史话》(济南：山东教育出版社1991年12月版)，第97页。

② 参舒芜《鲁迅、周作人失和以前的兄弟关系》，《周作人的是非功过》(人民文学出版社1993年6月版)，第291～337页。

③ 例如陈平原《20世纪中国小说史·第1卷(1897～1916)》，第49～50页；另外，陈福康的《中国译学理论史稿》也是有专节讨论"周氏兄弟的译论"，第169～177页。

④ 张菊香《"周氏兄弟"与中西文化》，苏振鹭、王玉树(主编)《鲁迅与西方文化》，第21页。

属也。读泰西之书当并函泰西之意,以古目观新制,适自蔽耳。[1]

在另一篇文章里,周作人又说:“今言小说者,莫不多立名色,强化附于正大之名,谓足以益世道人心,为治化之助。说始于《论小说与群治之关系》一篇”,“手治文章而心仪功利,矛盾奈何!”[2]在这里,他不但强调了小说应具备感人的效果,甚至是批评了梁启超等以文学来作教化道德的工具的做法,由此看来,人们所赞扬《域外小说集》的其中一个优点:选译文学性较高的文学作品,便主要是出自周作人的主意,而不是因为鲁迅的了。

第四,直译方面,人们今天都强调这是鲁迅的重要贡献,不过,我们不能不提出一个问题:当两三年前,鲁迅还是任意地去删改原著,为什么他会突然作出这么大的改变,转而追求直译?当然,我们可以接受鲁迅的解释,说是对“近世名人”的误译感到不满,可是,假如整个社会或翻译界完全没有人愿意尝试或接受直译,鲁迅又有没有可能会独排众议,提出直译的方法?应该指出的是:尽管在二十世纪初,中国翻译界的风尚是以意译为主,但其实一直都有一些人以直译的方法去进行翻译,最肯定的例子是严复,众所周知,严复是以“达旨”的方法来翻译《天演论》,算不得是直译,但他后来便译得较忠实,对于这情况,鲁迅是知道得很清楚的:

但他(严复)后来的译本,看得“信”比“达雅”都重一些。

他的翻译,实在是汉唐译经历史的缩图。中国之译佛经,汉末质直,他没有取法。六朝真是“达”而“雅”了,他的《天演论》的模范就在此。唐则以“信”为主,粗粗一看,简直是不能懂的,这就仿佛他后来的译书。[3]

严复以外,那时候确还出现了一些比较忠实的翻译,如吴梼的《银钮碑》、马君武的《心狱》、曾朴的《九十三年》等[4],所以,我们

① 《〈红星佚史〉序》,《红星佚史》(上海商务印书馆 1907 年 11 月版),录自张菊香、张铁荣编:《周作人研究资料》(天津人民出版社 1986 年 11 月版),第 301 页。

② 周作人《论文章之意义暨其使命因及近时论文之失》,录自袁进《中国小说的近代变革》(中国社会科学出版社 1992 年 6 月版)第 88 ~ 89 页。

③ 《关于翻译的通信》,《鲁迅全集》,第 4 卷,第 381 页。

④ 陈平原《20 世纪中国小说史·第 1 卷(1897 ~ 1916)》,第 37 页。

可以说，晚清的翻译风尚确以意译为主，但也有部分人要求较忠实的翻译，鲁迅开始时是取向于意译，但后来出于对太多误译的不满，转而采取直译的方法，但这并不是他所独创的，因而也不应过分强调。此外，周作人在这方面扮演的角色也不容忽视，原因是他是这些作品的主要译者；而从周作人所写有关翻译的文字，我们可以肯定地说，周作人本身也是直译的，例如在 1918 年 11 月，他很清楚地说过直译是“最为正当”的翻译方法[①]；1920 年 4 月 17 日，他在自己的译文集《点滴》的序中说，他这些译作有“两件特别的地方”，第一件便是“直译的文体”[②]，1925 年 12 月 3 日，他在另一本译文集《陀螺》的序中，又说过这样的话：

> 我的翻译方法向来用直译法，……我现在还是相信直译法，因为我觉得没有更好的方法。[③]

在这情形下，我们便不应该过分强调《域外小说集》中所表现的直译法与鲁迅的关系——至少《域外小说集》的主要翻译者周作人也完全相信这种翻译方法。此外，我们也不应该过分强调鲁迅与《域外小说集》的关系，而忽略了周作人所扮演的角色——这并不是鲁迅自己原来的意思：1920 年他重印《域外小说集》时的序言便是以周作人的名义撰写的，另外又加入了周作人其他以文言翻译的小品在内，而自己只是维持原来的三篇，给人的感觉就是这翻译集是周作人的东西，与鲁迅关系不大——特别是鲁迅所写的序言里谈到自己所翻的三篇作品时语调非常冷漠：

> 一总三十七篇，我的文言译的短篇，可以说全在里面了。只是其中的迦尔洵的《四日》，安特来夫的《谩》和《默》这三篇，是我的大哥翻译的。[④]

但无论如何，在讨论鲁迅的翻译活动时，《域外小说集》还是不可不注意的，虽然它的销路不好，在晚清的翻译界没有造成什么影响，但一般论者所说《域外小说集》在晚清翻译界的意义，如果从

① 周作人这样说：关于“融化”之说，大约是将它改作中国事情的意思，但改作以后便不是译本；如非改作，则风气习惯，如何“重新铸过”？我以为此后译本，……要使中国文中有容得别国文的度量，……又当竭力存原作的“风气习惯，语言条理”。最好是逐字译，不得已也逐句译，宁可“中不像中，西不像西”，不必改头换面。譬如六朝至唐所译释教经论文体，都与非释教经论不同：便是因为翻译的缘故。但我毫无才力，所以成绩不良，至于方法，却是最为正当。录自陈福康《中国译学理论史稿》，第 176 页。

② 周作人《〈点滴〉序》，《点滴》（北京，北大出版部 1920 年 8 月版），录自张菊香、张铁荣编：《周作人研究资料》，第 302 页。

③《〈陀螺〉序》，录自陈福康《中国译学理论史稿》，第 177 页。

④《〈域外小说集〉序》，《鲁迅全集》，第 10 卷，第 162 页。

鲁迅个人(周氏兄弟二人)来说,则是绝对正确的:从意译到直译,从单纯偏重作品的政治性到注意作品的艺术性。这代表了他(们)个人的努力,而他(们)当时确是野心很大,希望能对中国的文学界、思想界、翻译界产生影响——序言中"异域文术新宗,自此始入华土"、"中国译界,亦由是无迟暮之感矣"便充分显示这意思[1],正如周作人自己所说,那篇短短的序言,"气象多么的阔大,而且也看得出自负的意思来"[2],只可惜事与愿违,正如鲁迅自己所说:"我们这过去的梦幻似的无用的劳力,在中国也就完全消灭了"。[3]

在这里,我们要讨论一下《域外小说集》在市场上失败的原因,这涉及到晚清所流行的意译风尚。

首先,众所周知,鲁迅曾对《域外小说集》的不受欢迎作出过解释,而这解释一向是广为人接受的,他从文类入手:当时人们对短篇小说陌生和隔膜。他说:

> 《域外小说集》初出的时候,见过的人,往往摇头说:"以为它才开头,却已完了!"那时短篇小说还很少,读书人看惯了一二百回的章回体,所以短篇便等于无物。[4]

但事实是不是这样?仔细看《域外小说集》,当然我们都同意里面所收的东西都是属于短篇小说,但其实里面的作品并不全都是真的这样篇幅短小的,《一文钱》、《邂逅》、《戚施》等好几篇都不算很短,与《斯巴达之魂》亦相差不远,此外,中国读者是不是完全对于"短篇"这样的不满意?在传统的小说中,我们可以举出《聊斋志异》为例,以至自《世说新语》、《三言二拍》以来的一类笔记小说,都是篇幅短小,起码在长度上来说是相类于今天所谓的短篇小说的;此外,已有学者指出过,自 1906 年以来,不少新小说家也致力于短篇小说的创作[5],况且,在晚清比较流行的翻译作品,亦不全是一二百回的章回体长篇小说,如《伊索寓言》和《安徒生童话》等都在晚清有译本。因此,我们觉得鲁迅所作的解释显得较为牵强,虽然短篇小说相对来说还是一个比较陌

① ③ ④ 《〈域外小说集〉序》,《鲁迅全集》,第 10 卷,第 155、162、163 页。

② 周作人《知堂回想录》,第 231 页。

⑤ 参陈平原《〈20 世纪中国小说理论资料〉总序》,陈平原、夏晓虹编《20 世纪中国小说理论资料》第 1 卷(1897 ~ 1916),第 10 页。

生的文类。

那么,《域外小说集》不受欢迎的真正原因在哪里?

第一个原因是周氏兄弟当时的名气。不论人们今天怎样强调《域外小说集》的重要性,但当周氏兄弟推出《域外小说集》时,他们还是无名之辈:那时候,鲁迅只有二十九岁,而周作人只有二十四岁,特别是他们还身在日本,认识他们的人根本不会很多;何况,他们出版《域外小说集》的署名,也只不过是"会稽周氏兄弟纂译",而日本最早的有关介绍则说"住在本乡的周某,年仅二十五六岁的中国人兄弟"[①],究竟这"周氏兄弟"是谁,当时知道的人一定不多。此外,当时的读者水平较低,对于翻译小说,他们不一定能够充分分辨优劣,当时一个很明显的现象是对译者名气的崇拜,著名的译者如林纾,无论译得怎样,他的作品一定受欢迎,即以周氏兄弟自已为例,周作人也回忆过当时的情况:

> 我们对于林译小说那么的热心,只要他印出一部来到东京,便一定跑到神田的中国书林把它买来,看过之后,鲁迅还拿到钉书店去改装纸板书面,背脊用的是青灰洋布。[②]

由此可见,虽然他们明显对其中一些译作很不满意,但林纾从别的翻译——特别是早期的翻译所赢得来的声誉,使人们不会轻易放过他任何的一篇译作。这很能反映当时读者的心态。1909年的周氏兄弟,在中国没有半点儿名气,他们的译作销路不好也是意料之中的了。当然,另一个重要因素是他们所选择的作家也同样是籍籍无名(晚清的读者也同样有特别追捧某一原作者的做法,例如柯南道尔、哈葛德、凡尔纳的作品翻得最多,最受欢迎),更不能引起读者的注意和兴趣。

但最重要的还是周氏兄弟在翻译《域外小说集》时所运用的译笔。

上文已指出过《域外小说集》用的是一种直译方法。对于这种翻译方法,今天的论者大都认为是较妥善的译法,反映了译者

① 藤井省三《日本介绍鲁迅文学活动最早的文字》,第91页。

② 周作人《鲁迅与清末文坛》,录自薛绥之、张俊才编《林纾研究资料》(福建人民出版社1983年6月版),第239~240页。

认真负责的态度。可是，尽管那时候已有个别译者尝试用比较忠实的手法去进行翻译，但在晚清整个翻译界而言，"意译"是一个更广为译者及读者接受的做法。

关于"意译"为什么会成为晚清翻译的时代风尚，陈平原曾有精辟的论述，他主要从译者入手，特别强调负面的方面，他的论点有四：一是这一代翻译家的外语水平不甚高明，"好多句子恐怕连读都读不通。于是只能译得就译，译不得就编，或者干脆跳过去"；二是晚清流行对译方法，"口述者不一定能尽解西书原文，笔录者更可能'参以己意而武断其间'"；三是"拜金主义"的翻译态度；四是译者（和读者）对域外小说的偏见，不尊重原作的表现技巧，以窜改处优于原作者，这情形特别出现在作家而兼翻译家者[1]。这是很准确的观察。不过，但似乎还有两个重要方面可以补充，一是晚清翻译活动的政治性，二是读者的问题，二者都跟晚清这个独特的时代和背景有极密切的关系。

关于晚清翻译活动的政治性，上文已简略谈过。经过梁启超等大力提倡后，人们把翻译外国作品视为维新救国的出路，这一方面反映在选材上：人们尽量挑选与中国时势相关的东西来翻译，于是，拜伦的《哀希腊》一类作品以及所谓的"政治小说"大行其道，就是与政治无关的作品，诸如科学小说，侦探小说等，也给阐释为具备政治功能；另一方面，译者不惜对原著作出修改，以配合这种政治上的需要，以供"界定在'中国时局'上"[2]，最能说明这现象的例子是苏曼殊翻译雨果的《悲惨世界》，里面竟出现了这样的对白：

> 那支那国孔子的奴隶教训，只有那班支那贱种奉为金科玉律，难道我们法兰西贵重的国民，也得听他那些狗屁吗？
>
> 那支那的风俗，极其野蛮，人人花费许多银钱，焚化许多香纸，去崇拜那些泥塑木雕的菩萨。更可笑的事，他们女子，将那天生的一双好脚，用白布包裹起来，尖促促的好像猪蹄子一样，连路都不能走了。你说可笑不可笑呢。[3]

① 陈平原《20世纪中国小说史·第1卷(1897～1916)》，第38～40页。

② 范伯群、朱栋霖主编《1898～1949中外文学比较史》(江苏教育出版社1993年9月版)，第175页。

③ 转引自《1898～1949中外文学比较史》。

虽然大部分译者并没有像苏曼殊这样做，但出于政治考虑，为配合中国时局而对原作任意改动的做法，在晚清翻译界中的确是很流行的。

至于读者的问题，也可从两方面去看。第一，经过长期的封闭，晚清绝大部分的读者对于西方的认识是仍有限的，因此，即使译者自己能完全理解原文的意义，也往往无法向读者交代译出语和译入语在文化上的鸿沟。这是理解方面的问题。第二，由于中国有悠久的历史及文化，中国读者当时的意识形态，以及由此而产生的种种价值观，与西方文学所表现的迥异，中国读者对西方文化中某些元素可能会产生一种抗拒的情形。这是接受方面的问题。可是，任何文本都是为了读者才能生存的，特别是晚清时期，翻译已成为一种商业活动，翻译的稿费除已制度化外，更有法律的保障[①]，结果，为了迁就读者，以求保证销路，译者只能作以下其中的一种选择：一是加入大量说明和注解，像严复翻译《天演论》时所加入的大量按语一半，就是林纾在译到"Honeymoon"一词时，也须加注说明（"蜜月者，西人娶妇时，即挟其游历，经月而返"[②]），以帮助读者理解，二是把外国的东西换上中国的物件，今天这叫"换例译法"，严复翻译《名学浅说》时便说过"中间义指，则承用原书；而所引喻设譬，则多用已意更易。盖吾之为书，取足喻人而已，谨合原文与否，所不论也"[③]；三是索性把这些国人所不能理解或不能接受的部分删去，这是翻译小说或别的文学作品时最常见的做法，林纾翻译《黑奴吁天录》时，便是因为"是书言教事孔多"，便把有关宗教的部分删去[④]；而另一个耳熟能详的例子便是包天笑把《迦茵小传》的后半部删去，为的是里面说到迦茵生了私生子的缘故。结果，清末民初很多的翻译作品，特别是文学翻译，篇幅都较原著大为减少。

由此可见，意译之所以在晚清成为一种翻译风尚，实在有客观环境上的需要，也就是说，如果翻译作品要得到读者的接受或支持，意译是重要的手段。特别是在翻译小说流行后，已有一些人对于"自为小说者特鲜"的情形感到不满，因而呼吁"不可不自撰小说，不可不择事实之能适合于社会之情状者为之，不可不

① 《1898～1949中外文学比较史》，第195页及第211～212页的注18。

② 录自马祖毅《中国翻译简史——五四以前部分》，第308页。

③ 严复《译者自序》，《名学浅说》（商务印书馆1931年版）第1页。

④ 林纾《〈黑奴吁天录〉例言》，录自陈平原、夏晓虹编《20世纪中国小说理论资料》第1卷（1897～1916），第27页。

择体裁之能适宜于国民之脑性者为之"[1]的时候,不照顾读者的翻译,便很可能不受到欢迎,而当时中国的读者,在接受外国的东西方面,其实还是很不成熟的。

我们还可以从文学作品的艺术性方面来看直译和意译的问题。从晚清所能见到有关译笔方面的讨论,可以见到人们是极其重视翻译作品的艺术性的,例如有关《新庵谐译》的译评是"译笔之佳,亦推周子为首"[2];评《雪中梅》是"译笔雅驯,流利条鬯"[3];评《块肉余生述》则是"原著固佳,译笔亦妙"[4];另外还有译笔"无可取"[5]、"笔墨甚为干净,极无支蔓"等说法,这都是完全从译笔的角度去讨论翻译的,一位论者的观察很重要:

> 这里有个关键性的问题,时人是把译作当著作品评,所谓"译笔",实是"文笔"。也就是说,论者所评乃译者的文字修养,而不是翻译能力。[6]

自然,这现象是可以轻易解释的,当时那些所谓的译评作者,绝大部分对外语一窍不通,不可能真的查核原著,跟译文作深入的对照和比较,他们所能做的,便是从译文读者的鉴赏角度出发,品评文笔,看看译文是否流畅可读,所以有所谓"流利"、"干净"等字眼的出现。由此可见,这样的一种译评风尚,也是晚清所独有的时代特色。

当读者以至批评界都强调作品的可读性,而没法确定译文是否忠实的时候,直译便失去意义,而译者更必须作出适当的迁就。我们可以晚清最重要的翻译家严复为例。首先,必须强调他所翻译的已经不是文学作品,理论上说来,直译(更忠实的翻译)的需要更大,而对文笔的苛求应更小;此外,他的严谨翻译态度也是不容置疑的("一名以立,旬月踟蹰"),可是,在文字上他也不能不作出让步,特别是在他翻译家的地位还没有完全确立和稳固的时候。他所翻的《天演论》,用上了优美的桐城古文,为他赢得很多人的赞许,对此,鲁迅的解释很中肯:

① 天僇生:《中国历代小说史论》,《月月小说》第1年第11号(1907年),《20世纪中国小说理论资料》,第267页。

② 紫英《〈新庵谐译〉》,《月月小说》第1年第5号(1907年),《20世纪中国小说理论资料》,第254页。

③ 缦卿《〈雪中梅〉》,《月月小说》1卷5期,录自陈平原《20世纪中国小说史·第1卷(1897~1916)》,第34页。

④ 侗生《小说丛话》,《小说月报》2卷3期(1911年),《20世纪中国小说理论资料》。

⑤《20世纪中国小说理论资料》。

⑥ 陈平原《20世纪中国小说史·第1卷(1897~1916)》,第34页。

最好懂的自然是《天演论》，桐城气息十足，连字的平仄也都留心，摇头晃脑的读起来，真是音节铿锵，使人不自觉其头晕。这一点竟感动了桐城派老头子吴汝纶，不禁说是"足与周秦诸子相上下"了。……

那么，他为什么要干这一手把戏呢？答案是：那时的留学生没有现在这么阔气，社会上大抵以为西洋人只会做机器——尤其是自鸣钟——留学生只会讲鬼子话，所以算不了"士"人的。因此他便来铿锵一下子，铿锵得吴汝纶也肯给他作序，这一序，别的生意也就源源而来了。[①]

① 鲁迅《关于翻译的通信》，《鲁迅全集》第4卷，第380～381页。

吴汝纶为《天演论》所写的序中说："文如几道，可与言译书矣"，又说："严子一文之，而其书骎骎与晚周诸子相上下"[②]，确实对严复的译文给予了很高的评价，也使严复声名鹊起，由此可见，译笔在当时来说是多么的重要。

② 《吴序》，《天演论》，王栻编《严复集》（北京中华书局1986年1月版），第1318页。

严复以外，晚清另一重要翻译家林纾的情形更明显，一来他所翻的全是文学作品，二来他完全不懂外文，他能够成为"翻译家"，全是因为他的桐城古文，换言之，他是以古文家的身分而成为翻译家。就是钱钟书在几十年后评论林纾的翻译时，也说到林纾对狄更斯作品"这里补充一下，那里润饰一下，因而语言更具体，情景更活泼，整个描述笔酣墨饱"[③]，好像他大笔删去或随意加入的部分都全不重要似的，他甚至说自己宁可读林纾的译文，而不愿意读哈葛德的原著，"理由很简单：林纾的中文文笔比哈葛德的英文文笔高明得多。"[④]

③ 钱钟书《林纾的翻译》，（北京：商务印书馆，1981年11月），第26页。

④ 钱钟书《林纾的翻译》，第45页。

除此以外，晚清译者又却非常强调中外文在文法上的分野。严复在《〈天演论〉译例言》中说：

西文句中名物字，多随举随释，如中文之旁支，后乃遥接前文，足意成句。故西文句法，少者二三字，多者数十百言。假令仿此为译，则恐必不可通。[⑤]

⑤ 《严复集》，第1321页。

另外，其他译者如林纾，也说过"顾以中西文异，虽欲私淑，亦莫

得所从"[①],既然"西人文法与中国迥殊"[②],便不可能直译,更何况用的是桐城古文!结果,"不斤斤于字比句次"的"颠倒附益"便是很可利用的方法[③],经过一番这样的"颠倒附益"后,译文变成了可读性极高的作品,得以为那些对外国的文体包容性不高的读者所接受,而这其实亦是配合了当时译评以译笔为讨论对象的做法。在这情形下,"直译"不但不能流行,且成为攻击的对象,为的是这种翻译方法所造出来的文体或表达方式,跟原有的、早为当时的中国读者所熟悉的不一样,再征引陈平原的说法:

> "直译"始终没占主导地位,理论上也没有得到充分的肯定。相反,"直译"在清末民初是个名声很坏的术语,它往往跟"率而操觚"、"诘曲聱牙",跟"味同嚼蜡"、"无从索解",跟"如释家经咒"、"读者几莫名其妙"联在一起[④]

对于直译的批评,实在很多,而且还是出自一些最有经验的译者或最有资格的译评人,上引的"率而操觚"、"诘曲聱牙"、"味同嚼蜡"、"无从索解"都是出自周桂笙的手笔,"如释家经咒"、"读者几莫名其妙"则是陈蝶仙所写,另外,张元济也说过直译"诘屈聱牙,不可卒读,即读之亦如坠五里雾中"[⑤],凡此种种,都是从理论上去否定直译。

经过上面的讨论,我们便很能明白周氏兄弟的《域外小说集》在市场上失败的原因。1920 年,鲁迅为重印《域外小说集》时所写的序言,有以下的一段:

> 我看这书的译文,不但句子生硬,"诘诎聱牙",而且也有极不行的地方,委实配不上再印。[⑥]

这不应该单纯地理解为谦词,晚清的读者认为《域外小说集》诘屈聱牙是一点也不出奇的。周作人差不多也是在这时候译的

① 林纾《〈撒克逊劫后英雄略〉序》,录自薛绥之、张俊才编《林纾研究资料》,第 119 页。

② 严复《〈群己权界论〉译凡例》,《严复集》,第 134 页。

③《严复集》,第 1321 页。

④ 陈平原《20 世纪中国小说史·第 1 卷(1897 ~ 1916)》,第 37 页。

⑤ 张元济《〈德诗汉译〉序》,录自陈福康《中国译学理论史稿》,第 145 页。这篇序言虽然写于 1939 年,但张元济所熟悉的翻译活动,是晚清时期的翻译活动,他跟严复是很好的朋友,经常以书信讨论翻译。

⑥《鲁迅全集》,第 10 卷,第 162 页。

《炭书》，后来给《小说月报》退稿，退稿信上说：

> 但行文生涩，读之如读古书，颇不通俗，殊为憾事。[1]

一位论者指出，这“行文生涩，读之如读古书”，“确实也是周氏兄弟当初受章太炎影响而用文言翻译的缺点”[2]这点是周作人自己所承认的，他回顾自己的翻译历程时便说过这样的话：

> 我从前翻译小说，很受林琴南先生的影响，1906年住东京以后，听章太炎先生的讲论，又发生多少变化，1909年出版的《域外小说集》，正是那一时期的结果。[3]

既然《小说月报》的编者认为他的译文像古书，因而把这份译稿退回，那么，一般读者不肯接受，不愿意花钱买以章太炎式古文写成的翻译小说集，也是意料中事了。

在上文，我们已清楚指出，周氏兄弟在出版这两集翻译小说时，确实野心很大，希望能藉此对中国文学界、思想界及翻译界作出影响。应该肯定，他们这时候已明白自己所处的位置，与这时期别的译家很不一样，这是他们在该书的《略例》中所说“宁拂戾时人”的意思，这种精神确是值得钦佩。不过，鲁迅在《序言》中似乎早已预示了他们的失败：

> 《域外小说集》为书，词致朴讷，不足方近世名人译本。

这一方面说出了该书在“译笔”上的特点，另外也就说明了他们难与林纾等相比较，实际上也就是无法扭转当时整个翻译的风尚。结束本文。我们可以征引冯至的说法，这应该是对《域外小说集》最中肯的评价：

> 我们不能不认为它是采取进步而严肃的态度介绍欧洲

①② 录自陈福康《中国译学理论史稿》，第175页。

③ 周作人《〈点滴〉序》，《周作人研究资料》，第302页。

文学最早的第一燕。只可惜这只燕子来的时候太早了，那时的中国还是冰封雪冻的冬天。

（原载《鲁迅研究月刊》1995年第3期）

觉醒与逃避

——论民初言情小说

袁 进

一、新的突破

倘若我们把“谴责小说”作为晚清小说的代表，那么，民初小说的代表无疑是“言情小说”，人们把民初小说家称为“鸳鸯蝴蝶派”，就是根据他们创作的“言情小说”的基本特征命名的。事实上，民初“言情小说”确实数量众多，大有席卷小说文坛之势，当时人也肯定：“近来中国之文士，多从事于艳情小说，加意描写，穷形极相。”[①]而上海尤甚，时人考证：“上海发行之小说，今极盛矣，然按其内容，则十八九为言情之作。”[②]同时，“言情”又常常渗入到其他题材的小说之中，成为贯穿小说始终的主要趣味线，像李涵秋的“社会小说”《广陵潮》便是以云麟和伍淑仪的爱情为主要趣味线，姚鹓雏的“历史小说”《燕蹴筝弦录》也是描绘朱彝尊和他小姨的恋情的。因此，民初“言情小说”形成中国小说史上继明末清初“才子佳人”小说之后的又一“言情小说”高潮，而其数量，则超过了明清“才子佳人”小说。

这一“言情小说”高潮究竟是在怎样的环境中形成的呢？“嗟嗟！情种都成眷属，问阿谁如愿以偿？”[③]中国婚姻的不自由，现实生活中的青年男女早就感觉到了，从《诗经》以来，中国的文学作品就不断出现歌咏男女真挚爱情的篇章，民初的“言情小说”就是这一“爱情文学”传统的继续。民国建立，帝制废除，对封建礼教产生了巨大的冲击。“忠孝节义”的“三纲五常”是礼教的核心，但是皇帝被推翻使得“忠”失去了对象。清代以“孝”治天下，父母随时可以到衙门里告儿子“忤逆”，他们的宗法制权益得到政府的保护，而这些法律在民初都已遭到废除。民初的宪法，包括袁世凯制定的宪法在内，都宣称保障中华民国公民的自由平等权利。这种社会变化当然要促进青年男女对自

① 程公达《论艳情小说》，《学生杂志》第1卷第6期。

② 姚公鹤《上海闲话》第124页，上海古籍出版社版。

③ 吴双热《玉梨魂》序。

由恋爱的追求，从而也会产生许多甚至是“越轨”的行为。上海城市的特殊环境，为这种变化提供了新的价值观念，为“人”的意识的觉醒提供了特殊的社会条件。由于中国同外国伦理观念的不同，上海“租界”内本来就有两种不同的价值标准，而租界当局是按照外国的伦理观念治理租界的，“姘妇可认为人事上之结合，和奸无科罪之专条，强奸之罪，有时且轻于略诱”，“积是各因，乃成恶果，而上海之风纪荡然矣”[①]这一社会条件为男女自由恋爱提供了相对自由的环境，造成上海的普通市民对男女自由恋爱持开明的态度。使得西方的价值观念向中国渗透，对礼教的权威形成巨大的冲击。此外，打破封建等级观念、门第意识的市民平等观念也在城市中形成势力，从而促进了民初对“父母之命，媒妁之言”之类“门当户对”的包办婚姻的反对，民初著名小说家周瘦鹃曾经热恋过一个女学生，后因“门第不当”而无法与所爱者结合，这对他成为“哀情巨子”无疑起了促进作用。帮助周瘦鹃成为“言情小说”作家的爱情悲剧也会造就言情小说读者，类似的社会状况产生了巨大的“言情小说”的社会需求。

① 姚公鹤《上海闲话》第104页。

早在清末，林纾便已发现：“小说之足以动人者，无若男女之情。所为悲欢者，观者亦几随之为悲欢。明知其为驾虚之谈，顾其情况逼肖，既阅犹若斤斤于心，或引以为惜且憾者。”[②]当时的小说家已经发现“言情”的感染力最大，最能吸引读者，这种认识在注重“商业化”，讲究“生意眼”的民初，无疑会大大推动“言情小说”的流行，即使作家不写，出版商也会促使作家去写。

② 林纾《不如归》序。

在“言情小说”盛行中，还有着清末翻译的外国言情小说的影响，例如民初最著名的言情小说《玉梨魂》，它的最后部分是模仿《茶花女》的。外国言情小说的影响不仅在艺术上，而且在伦理观念上。林纾翻译的《迦茵小传》便是例子。封建礼教认为：“百善孝为先”。但是《迦茵小传》中的男主角公然在父亲临危之际，违逆父亲的意志，不肯答应娶父亲希望娶的女人。而女主角迦茵，是被父亲遗弃的私生女，她与男主角私合而生下一个私生子，但是她又是作者歌颂的正面形象，她批判父亲遗弃她的罪恶，并以她的牺牲精神显示出她崇高的德行，将她父亲置于被告

的地位。所有这一切都不可避免地对中国的礼教产生冲击，因此早在晚清便在金天翮、钟骏文等人代表士大夫对林纾全译《迦茵小传》的做法大加挞伐[1]。其实林纾也谈不上全译，他对小说原著也作了不少删削，但即便如此，林译《迦茵小传》对礼教造成的冲击已足以使当时的士大夫震惊，而使郭沫若之类的青年欣喜[2]。《迦茵小传》为中国小说家提供了一种新的价值模式：只要是出于纯真爱情的相恋，尽管这种相恋违背流行的伦理观念，它仍然是高尚而值得赞颂的正面形象，其"雅洁"还是高于同辈。这种新的价值模式体现了"人"的意识对封建礼教的冲击，对民初的言情小说作家产生了重要的影响。

因此，民初"言情小说"是中国"爱情文学"传统在新的社会历史环境下的继续，它是民初这一特定社会的产物。无论是在伦理价值观念的突破还是在文学表现人生的意义上，民初的"言情小说"都比晚清的"言情小说"有所拓展，因而也更具突破性，更有价值。诚然晚清的"言情小说"力图与时代风云、国计民生相联系，避免为言情而言情，所以吴趼人的《恨海》，符霖的《禽海石》，虽然都描写了爱情悲剧，又都把它们放在庚子事变的大背景下表现，形成爱情悲剧的动因是社会的动乱，人民流离失所；但是除了辛亥革命前夕问世的《碎琴楼》揭露批判了长辈包办婚姻外，在晚清的言情小说中出现的长辈，大都同明清"才子佳人"小说中的长辈一样通情达理，往往不构成青年男女自由相恋的障碍，《禽海石》也只是空泛地议论了几句"父母之命，媒妁之言"的婚姻方式不妥。这样的"言情小说"在某种程度上揭露了社会的动荡黑暗，鞭挞了帝国主义的侵略和清王朝的腐朽统治，但它未能充分展示那个时代的精神束缚，未能真正进入到人的内心世界，从人物所遭受的封建宗法制的精神束缚和思想禁锢上来展现纯真的爱情悲剧，从而揭露封建礼教的罪恶，显示出封建宗法制禁锢在人们头上的精神枷锁。马克思曾经指出："男女之间的关系是人与人之间的直接的、自然的、必然的关系。……因而，根据这种关系就可以判断出人的整个文明程度。根据这种关系的性质就可以看出，人在何种程度上对自己说来成

① 金天翮写了《论写情小说于新社会之关系》，钟骏文写了《读〈迦茵小传〉两译本书后》。

② 参阅郭沫若《少年时代》。

① 马克思《1844年经济学一哲学手稿》第72页。

为类的存在物，对自己说来成为人并且把自己理解为人。”[①]（着重点原有。）这并不是说必须以男女关系为手段来揭露社会政治，而是说根据男女关系爱情方式本身的解剖，就可以判断出“人”的意识有了何种程度的觉醒。就此而言，晚清的“言情小说”缺乏表现“人”的意识，民初的“言情小说”尽管也缺乏“人”的意识，但它们似乎更注重揭示爱情悲剧的内在性，因而在作品展示的客观形象上，具有比晚清“言情小说”更为丰富的内涵。

应当指出，晚清也有一些类似民初言情小说的短篇小说，如包天笑的《一缕麻》，受过新教育的女主角在父亲包办下被迫嫁给一个低能儿，她不满包办婚姻，满怀“自由”之念，结婚之日，不许丈夫亲近，不料第二日即患白喉，卧床不起，丈夫竭尽心力，料理汤药，结果传染上白喉。待女主角神智清醒时，丈夫已经病逝，女主角被丈夫的诚意所感动，自愿为丈夫守节。表面看来，这是一篇描绘女主角从叛逆到“守节”的小说，宣扬了“寡妇守节”，其实小说中“守节”的动机已与传统寡妇不同，她的“守节”已经不是出于服从礼教的需要，而是根据自己良心的需要，爱情的有无，“守节”成为她表达对死去丈夫爱情的一种方式，她的转变实际上有着一个从“不爱”到“爱”的过程，这已经孕含着新型的男女观念。当然，它同时也有着对礼教的妥协与认同，这种矛盾的状态也正是民初“言情小说”的特征。《一缕麻》在民初被改编为文明戏、京剧以及其他地方戏，受到当时民众的欢迎，产生广泛的影响。

民国元年问世的《断鸿零雁记》和《玉梨魂》，标志了民初言情小说风格的形成。它们无论在文学表现人生的艺术特征上、还是“人”的意识的朦胧觉醒上，都比晚清言情小说有了明显的进步。

《断鸿零雁记》为苏曼殊所作。苏曼殊（1884～1918年），名玄瑛，字子穀，出家为僧后法号曼殊，广东香山（今中山市）人。他出生于旅日华侨家庭，母亲为日本人。苏曼殊曾留学日本，加入留日革命人士组织的青年会、拒俄义勇队和军国民教育会。后漫游南洋各地，能诗善绘，通英、日、法、梵四种文字。民初曾

任报馆编辑及大学教授，但终生颠沛流离。小说的代表作即《断鸿零雁记》。该书4万余字，27章，以第一人称为叙述人，带有明显的自叙传色彩。小说描绘一位已经出家做和尚，受了“三戒”的三郎，从乳母口中得知生母尚在日本，得未婚妻雪梅的赠金，东渡日本，寻到母亲。在日本的表姐静子真诚地爱上了他，但他已入佛门，不愿再入尘世受世俗磨难，忍痛留书静子，悄然返国。回国之后，又得知雪梅因父母逼她另嫁，绝食而亡，便长途跋涉去凭吊其墓，但在斜阳荒草中竟无法找到雪梅的葬身之处。小说写的是一位和尚徘徊于出世与入世之间的感情矛盾，而尘世间牵住他的感情，使他不能做到万事皆空的，主要是对生母和两位挚爱他的少女的情感。按照佛教的戒律来看，出家人本不应再有寻访生母、凭吊未婚妻之类的举动，更不应当在女子爱上他之际，怀着缠绵悱恻的情感。恰恰是各种“人”的情感，战胜了佛教的戒律，使得和尚不能不处于矛盾状态。在此之前的中国小说中，“戒淫”是佛教重要的戒律之一，不戒荤腥不戒杀人的和尚在小说描写中仍不失为可亲可爱的和尚，如《水浒》中的鲁智深，但一涉及到男女关系，破戒的和尚便只能是作为“淫魔”在小说中出现，他们都是被丑化的反面人物。即使是中国小说的顶峰《红楼梦》，写到贾宝玉也是恋爱不成才当了和尚，而一旦当了和尚便不能再去恋爱。苏曼殊以自己为原型，塑造了一位意欲坚守戒律，却又不能斩断情丝，陷在男女感情纠葛中难以自拔的和尚。他为了未婚妻能够嫁给别人而出家，出家后意欲坚守戒律，但在心底深处一直不能忘记未婚妻。听到未婚妻为他守志绝食而死的消息，不远千里，赶往未婚妻墓前凭吊。他拒绝了静子的爱情，坚持和尚的身分，但感情上又充满惆怅痛苦。他不能不爱，又不能不守戒律，理性上要守戒律，感情上却割不断情丝。这样一位可亲可爱的和尚，在中国小说史上还是首次出现。

苏曼殊偏爱“言情”题材，他的小说几乎都是写“恋爱”的，它们大都是“一男二女”的模式，结局是悲剧，主人公不是“死”就是“出家”。在这些小说中，作者常常揭露封建宗法制的包办

婚姻给青年男女带来的悲剧。《断鸿零雁记》的雪梅死于父母要她另嫁，《碎簪记》中的"一男二女"死于男主角叔父的包办婚姻，表面上，这位叔父"和蔼可亲"，实际上却专制蛮横，亲手击碎侄儿与所爱女子定情的玉簪，导致男主角因受感情折磨而病死，两位女主角自杀。《焚剑记》中男女主角的生离死别也与女主角的姨母嫌贫爱富有关。在他的言情小说中出现的长辈，除了《断鸿零雁记》远在日本的母亲外，几乎没有一个是好人。他们为财货、礼教所驱使，拆散儿女自己追求的姻缘，把儿女逼上绝路。这种否定封建包办婚姻的思想给民初小说以很大影响，他是开民初小说之风的重要作家。

在苏曼殊的言情小说中，时代动乱已经退居到幕后，《断鸿零雁记》的爱情悲剧就与时代的政治风云完全无关。苏曼殊的言情小说中也有写到时代政治的，如《碎簪记》的男主角庄湜因不愿在为袁世凯劝进的文字上签名而被拘，《绛纱记》女主角谢秋云的父亲被诬为维新党人而吞金自杀，而其时"海内鼎沸，有维新党、东学党、保皇党、短发党，名且新奇且多，大江南北，鸡犬不宁"。但是这些政治风云已经不像晚清言情小说《禽海石》、《恨海》那样直接造成爱情悲剧，它们成为一种淡淡的时代背景，与爱情悲剧的关系甚少。造成爱情悲剧的往往是主体自身的矛盾：不想爱又不能不爱的心理冲突，忠实于爱情又不敢逾越礼教规范的懦弱状态；或者是在新旧女子间无从选择徘徊彷徨的悲哀；以及一面歌颂爱情的坚贞不渝，一面又恐惧爱情，力图摆脱爱情以礼佛为归宿的入世与出世的矛盾。正是在这种主体的心理矛盾中，人物的精神世界凸现出来，显示出比较丰富的内涵。爱情开始成为人物展示自己内心世界，抒发自己情感，表现自我意识朦胧觉醒的一种方式。

苏曼殊尽管抨击封建包办婚姻，但他也强调恪守礼教。主张"女必贞而后自由"。他批评长辈干涉儿女婚姻，但同时又强调"翁命不可背"。描绘那些私奔的妇女时，又赶紧声明，她们背弃的是"吾婶"，"翁固非亲父"。一面肯定私奔，一面又强调她们并不悖礼。这种感受到礼教的不合理而又不敢抨击礼教，力

求调和爱情与礼教的冲突的做法,是民初言情小说的普遍倾向。

更能体现"情"与"礼"矛盾冲突而作者又力求调和这种矛盾冲突的作品是徐枕亚的《玉梨魂》。徐枕亚(1889～1937年)名觉,江苏常熟人。曾就学于虞南师范学校,后任小学教师,报刊编辑,1912年开始创作小说,第一部作品便是《玉梨魂》,这也是他的代表作。

《玉梨魂》写的是另一种不为礼教所容的恋爱——寡妇恋爱。女主角梨娘是一位寡妇,爱上了儿子的教师——客居在她家的梦霞,并且采取了主动表白爱情的行动。两人鱼雁传书,络绎不绝。但是梨娘又希望自己能够保持一个寡妇的"名节",时时带着罪恶感深自忏悔。她为了日后能经常看到情人,一手包办了小姑筠倩与梦霞订婚,不料梦霞拼命追求梨娘,不肯移情别恋,筠倩又深以包办婚姻为苦。最后梨娘无法割舍对情人的爱,又深感对不起死去的丈夫,不顾还有8岁的儿子,自戕而死;筠倩自感对不起嫂子,也自戕而死;梦霞本想殉情,又觉得大丈夫当死于国事,便出国留学,后来在武昌起义中牺牲。

在中国古代社会中,"寡妇"的命运是最为凄惨的,作为"未亡人"的任务是为丈夫"守节",假如死去的丈夫遗下子女,她必须尽一切力量把子女抚养成人。善良的寡妇根本不能有谈情说爱的非分之想,理应过古井不波的平静生活,谁要是扰乱了寡妇的感情生活,谁就是对她不仁。中国古代小说中不乏寡妇的形象,谈情说爱的寡妇几乎都是"淫妇"。也有作家从"人"的立场描绘过寡妇的痛苦,《红楼梦》就曾写过一个寡妇李纨,虽也参加诗社,当了主持人,却是一个心如止水、夫死从子的标准寡妇,"威赫赫爵禄高登,昏惨惨黄泉路近"。曹雪芹描绘这个寡妇丧失人生乐趣,最后被礼教吞噬的凄惨命运,但是还从来没有人以充满同情赞颂的笔调,写过一个不能克制七情六欲,在爱情与礼教中彷徨徘徊,既想恪守礼教,又要忠实于爱情,最终被迫自杀的寡妇。《玉梨魂》的突破是显而易见的,这样的作品,当时也只能在上海发表。

按照五四的新思想,徐枕亚很可以将小说写成打倒吃人礼

教的力作，因为“寡妇恋爱”的素材本身就带有反封建的意义。然而徐枕亚还没有意识到礼教是“吃人”的，礼教在他的心目中仍然是至高无上的权威。所以他笔下的寡妇和热恋寡妇的青年，在坠入情网后，都怀着一种悖违礼法的罪恶感，时时忏悔“未亡人不能割断情爱守节抚孤”。在可以叩开幸福之门的种种机运面前，她们自己心目中对礼教的崇仰成为最大的障碍。她们把礼教当作信条，时时表现出压抑人性服从礼教的自觉性和光荣感，一种麻木不仁的沾沾自喜。既然没有勇气打破礼教的束缚，爱情悲剧的终场是排定了的。由此形成的黯淡前途规定了作品颓废缠绵、哀伤低沉的基调，造就了小说中的各种矛盾和作者矛盾的态度。作者努力调和爱情与礼教的冲突，结果是主人公们为了礼教也为了爱情殉情而死。他们服从礼教，把爱情视为绝望的“孽缘”，相约来世再结良缘。“哀莫大于心死”。心灵的束缚是最具有悲剧感的，从中展现了人物复杂丰富的内心世界和悲剧性格，也显示了封建礼教束缚人心的威严和摧残人性的残酷。

《断鸿零雁记》和《玉梨魂》描绘的“和尚恋爱”和“寡妇恋爱”都是宗教戒律和封建礼教设置的禁区，就突破禁区的程度而论，《玉梨魂》还在《断鸿零雁记》之上。苏曼殊、徐枕亚的取材，都以自己的遭遇为原型，出于自己的人生体验，萌发出创作动机。他们在主观上都缺乏揭露批判封建礼教的自觉性，至多只是对某些社会问题如包办婚姻等不满。相反，他们都是虔诚地力图恪守礼教戒律，只是他们的经历遭遇使他们深感苦闷，必须通过创作来宣泄这种苦闷，表现自己的人生体验。尽管他们主观上并未意识到，甚至还意图宣扬破除滞情，领悟四大皆空，或者强调恪守礼教的雅洁高尚；但是作品提供的形象在客观上已经触及和尚寡妇也是“人”，他们有自己高尚纯洁的爱情，值得人们同情。

二、朦胧的觉醒

《断鸿零雁记》和《玉梨魂》所开的风气，引起民初言情小说

的呼应，作家竞相仿效，形成“言情小说”，尤其是以悲剧结局的“哀情小说”兴盛一时的浪潮。这些小说中有不少作品追求婚姻自由，反对包办婚姻。显示出一种朦胧的“人”的意识的觉醒，而且开始触及到封建宗法制对“人”的压迫问题。

民初小说家大多意识到中国的婚姻制度不好。不仅徐枕亚认为“襁褓缔姻，已背人道”，“所贵乎夫妇者，固以爱情为结合之原素”[①]。“吾国婚制不良，多数少年男女宛转屈服于老人专制权力之下，因心理之反对，演出种种恶剧，而夫妇之道苦”[②]。而且它们几乎成了许多小说家的共识。黄花奴主张：“所贵乎夫妇者，能融洽爱情也。爱情之为物，高尚如神圣，洁净如明月。”[③]这种对爱情的歌颂赞美，把爱情作为男女婚姻关系的基础，显然已经蕴含新的“人”的意识。以至有的读者认为，哀情小说是人的“真性情”的体验，“哀情小说写到关着痛痒处，可以歌，可以泣，非至性人不能作哀情小说”[④]。对自由与爱情的追求发展到极致，甚至有个别激进的小说家公然否定婚姻制度：“夫妇制度，诚属不良，在中国不自由之结婚，其结果也，非男子压制女子，则女子压制男子，凭其智力互为主奴，鱼水和谐，殆同虚语。其在西国，虽美其名曰自由结婚，然其结合也，多事欺诈，惟重财色，心志龃龉，已不堪问，结局悲惨，尤不忍言。嗟呼，世间上最苦恼事，最无趣味事，莫甚于夫妇之制也。”[⑤]尽管这种认识还是粗糙的，感性的，但只消联系五四时期新文学家们的某些类似议论，如陈独秀认为：“‘自由恋爱’与无论何种婚姻制度皆不能并立。”[⑥]《新青年》介绍美国无政府主义思想家高德曼的主张：“婚姻与爱情，二者无丝毫关系，其处于绝对不能相容之地位，犹南极之于北极也。”“爱情者，人生最要之元素也，极自由之模范也。”“安可以局促卑鄙之国家宗教，及矫揉造作之婚姻，而代我可宝可贵之自由恋爱哉？”[⑦]从中显然可以看出民初小说家朦胧的“人”的意识的觉醒，对五四新文化运动的铺垫作用。

对自由的追求，“人”的意识朦胧觉醒，导致某些小说评论家开始从男女关系上揭露封建宗法制的罪恶。恽铁樵指出：“是故婚姻不自由也，重男轻女也，财产世及也，义务教育之不知也，皆

①② 徐枕亚《余之妻》第22、11章，上海大众书局1936年10月重版。

③ 黄花奴《杨花梦》第5章。

④ 鬘红女史《霣玉怨》评语，上海国华书局1914年版。

⑤ 何海鸣《求幸福斋主随笔》，上海民权出版部1916年版。

⑥ 见《新青年》第4卷第1号“通信”栏。

⑦ 见《新青年》第3卷第5号。

吾国与泰西特异之点。问何以异？宗法为之障也。宗法不变，则四者不革。"[1]当年汪精卫在评论《红楼梦》时，第一次从反封建反制反礼教的角度，揭示了《红楼梦》两性关系的内涵。他发现中国的宗法制家庭组织是中国国家组织之标本，国家是专制的，家庭组织也是专制的。"礼为专制政体之辅翼，舍此则专制政体失其凭依"，"今日在立宪政体之下，而犹昌言礼教，欲借以维持，真可失笑"。他主张"去专制，重人权"，"于一人也，当视为国家中之一人，社会中之一人，而决不可视为家庭中之一物，以己意为处分也"，"于制度上，决行自由结婚。于教育上，使人自重其爱情"，"前此男子以女子为饮食物者，以女子无人权也。自由结婚，则女子有人权，非如饮食物之得以一方之意思为处分矣"[2]。汪精卫的论述点出了"自由结婚"与"人"的解放的关系。然而，对于绝大多数民初小说家来说，他们对"自由结婚"的看法远没有达到汪精卫的水平。他们大多只是采取就事论事的态度，很少有人把恋爱同"人"的解放联系起来。他们肯定恋爱，大多是出诸一种市民意识，重视自由，同时也注重实际，缺乏形而上的归纳。礼教在他们心目中还是至高无上的，所以他们一面反对包办婚姻，一面又要维护礼教的权威。但是他们创作的小说中，确实有不少作品都在抨击包办婚姻，刻画包办婚姻给青年男女带来的悲剧。

徐枕亚的《双环记》(一名《棒打鸳鸯录》)，描绘了一对青年男女的好姻缘，因为丫环的播弄其间，两家家长的包办，阴差阳错，造成他们只能另婚别嫁，郁郁而亡。如果说这一题材本是《孔雀东南飞》以来的传统题材，那么发展到民初，小说家已经公开对家长的权力提出怀疑："可怜娇弱之小儿女，慑服于家长权力之下，因以沉沦孽海，失败情场者，比比皆是，著者述此一段恶姻缘，盖又不仅为二云蕙姑哀也。"[3]将悲剧的意义，由小说推向现实。他的另一部小说《余之妻》也表现了相似的主题。与徐枕亚同在《民权报》，后又一起创办《小说丛报》的李定夷，也创作了这类小说，李定夷(1892～1964年)，字健卿，一署健青，江苏常州人，南洋公学毕业后在《民权报》任编辑，同时创作小说，为

① 铁樵《论言情小说撰不如译》，载《小说月报》第6卷第7号。

② 季新《红楼梦新评》，连载于《小说海》1915年第1、第2期。

③ 徐枕亚《双环记》第13章。

当时最多产的小说家之一，所创作的大半为言情小说，被认为是"鸳鸯蝴蝶派"的健将，1921 年便脱离小说界，不再创作小说。在李定夷的代表作《霣玉怨》中，叙述了一对私订终身的青年男女，受到双方封建家庭的沉重压力，女主角为庶母所逼，几至自杀。作者将揭露的笔墨集中在一位蛇蝎心肠的庶母身上，通过这位后母对女方生父的影响，在一定程度上揭示了封建家庭专制给子女带来的痛苦。"言情小说"反对包办婚姻的意识也出现在"社会小说"中，李涵秋的《广陵潮》便写到男女主角云麟与伍淑仪，由青梅竹马的友谊而相爱，由于家长轻信了算命先生的胡言乱语，否决了他们的婚姻，造成他们抱恨终身的悲剧。

在所有的言情小说中，反对封建包办婚姻最力的还推吴双热的《孽冤镜》。吴双热（1884～1934 年），原名光熊，字渭鱼，后改名恤，号双热。江苏常熟人。曾就学于虞南师范学校，与徐天啸、徐枕亚兄弟同学，曾任小学教师，后任《民权报》编辑。1912 年开始小说创作，20 年代退出小说界。《孽冤镜》是其代表作，作者创作它的目的，就是要"普救普天下之多情儿女耳；欲为普天下之多情儿女，向其父母之前乞怜请命耳；欲鼓吹真确的自由结婚，从而淘汰情世界种种之痛苦，消释男女间种种之罪恶耳"。作者认为"夫'不从父母之命，媒妁之言'，此结婚之自由权也"。"盖父母眼底，惟知富贵耳；媒妁口头，无非造谎耳"。由于结婚不自由，夫妇双方不能满意，却又不能制欲，于是奸淫之风日盛；能制欲者，则女为怨女，夫为旷夫，于是伦常之乐渐亡。"奸淫之风盛，而种种之罪恶以胎；伦常之乐亡，而种种之痛苦以朕。欲矫其弊，非自由结婚不可。"[1]因此，作者在小说中不仅描绘了青年男女相爱，由于封建家庭的阻隔不能缔结良缘的悲剧，而且更进一步刻画了在包办婚姻之下结婚的男女在精神上的痛苦。从而实际上触及了爱情当为婚姻基础的问题。作者在中国小说史上第一次浓笔重彩地刻画了一个坚持封建家长包办婚姻权力的"父亲"可憎形象：自由恋爱的儿子在父亲面前，"泣而屈膝，长跽严君前"，哀恳父亲能允许自己与所爱者结婚。然而，儿子失望了，"予状如囚，予父面乃如铁，裂其眦，炯炯有光。森罗耶？

① 吴双热《孽冤镜》序。

慈父耶？何忍坐视其爱儿跽且泣、泣且哀求耶？”儿子不敢也不忍公然反抗父亲，内心想的是：“父母不以予为孝，予亦不以父母为慈，骨肉之情，从此冷矣。”尽管作者采取的是“就事论事”的态度，未能从“人”的解放的高度来观照“自由结婚”，因而也就未能将冲破家庭专制与打倒封建礼教结合起来，他笔下的男性仍然是焦仲卿一般的懦夫；但仅就这一社会问题的重新提出而论，作者刻画揭露封建包办婚姻制的弊端，可谓切中肯綮，入情入理。作者忠实于现实，不仅未将包办婚姻归结到家长个人的道德品质上去，甚至强调包办婚姻的家长也是出于“爱子”之心，“无奈误用其爱情耳”。从而突出了制度问题。在此之前，中国小说史上还没有一部作品如此尖锐地揭露这一社会问题，它的思想价值不容轻视。

民初“言情小说”的题材有所拓展，不再局限在青年男女的恋爱上，新婚夫妇的生活，闺房乐趣的描写，都成为作家笔下的素材。陈寅恪曾经指出：“我国文学，自来以礼法顾忌之故，不敢多言男女间关系，而于正式男女关系如夫妇者，尤少涉及。盖闺房燕昵之情景，家庭米盐之琐屑，大抵不列载于篇章，惟以笼统之词，概括言之而已。此后来沈三白《浮生六记》之闺房记乐，所以为例外创作，然其时代已距今较近矣。”[①]然而《浮生六记》问世之后，记闺房之乐，描写夫妇关系的小说仍然极为罕见，这类题材在小说中大量出现，是在民国建立以后，民初的言情小说家曾经起过推波助澜的作用。周瘦鹃的《九华帐里》，便是一篇自述新婚第一夜夫妇之间私房话的短篇小说，李定夷的《伉俪福》，也以一位女士自述的方式，叙述了她由幼及长，沉浸在甜蜜的爱情之中的夫妻生活。这类题材不仅存在于“艳情小说”之中，而且也渗入到以悲剧结局的“哀情小说”里，陈蝶仙的《玉田恨史》便是例子。陈蝶仙（1879～1940年），名栩，别署天虚我生，浙江杭州人。青年时在绍兴为人作幕宾，早在1900年，便已出版他创作的言情小说《泪珠缘》。曾任报刊编辑，因发明“无敌牌”牙粉，自办家庭工场而发展成为民族资本家，并脱离小说界。《玉田恨史》也以女主角的自叙，围绕“伉俪情笃”细致地描写了夫

① 陈寅恪《元白诗笺证稿》第99页。

妻间的恩爱，如妻子患病，丈夫悉心照顾，体贴入微，百端觅计，以解妻子的忧愁，以致妻子产生这样的心理："以为人生至有乐趣之事，殆无过于小病。"婆婆信算命瞎子的占卜，要为儿子纳妾，丈夫坚决反对，宁可"饮刃而死"。丈夫出外求学，妻子如何魂牵梦萦的思念。以婚后的幸福生活作为铺垫，反衬失去丈夫之后，妻子铭心刻骨的哀思与绝望的悲痛。如果说《浮生六记》是以男性的眼光来描绘夫妻关系，民初的一些言情小说则进了一步，以女性的眼光来表现夫妻关系，对纳妾也有了不同的看法，虽然这些作品大部仍出于男性作家之手，但也显示了时代的进步。

民初言情小说在主题上有时也受到西方小说的影响，包天笑的《补过》，便是一个例子。它写一位医科大学生在当上院长助理，即将成为院长女婿，并准备赴德国学医之际，遇见他读书时追求过并使她怀孕的杂货铺主人的女儿，她此时已沦落妓院，又进入纱厂当女工。大学生与她重逢后，受良心谴责，放弃光明前途，不顾家人反对，与她结婚，但由于两人文化差距太大，家庭生活颇不融洽，而院长女儿依然爱着他，不愿嫁人。他虽然"补了一个过，依旧还留下一个恨"。小说前半部分显然模仿托尔斯泰的名著《复活》的主题，只是舍弃了其中关于宗教的部分。《复活》是1914年由马君武翻译介绍进来的，《补过》则问世于1916年。《补过》的后半部分则出于中国市民讲究实际的意识。托尔斯泰不会描写聂赫留道夫与玛斯洛娃婚后将如何，那会冲淡他要表现的"人"的自主意识，就像易卜生也不会描写"娜拉走后怎样"一样。但是注重实际的中国文化和市民意识却决定了中国的小说家除了思考"理想化"的"人"的塑造之外，更为关心的却是它的现实可行性，思考创作的结果，常常是现实的"不可行"衬托出"理想人"的苍白空洞，削弱了它在"启蒙"方面的重要意义。

事实上，民初小说家还缺乏西方十九世纪作家的那种"人"的意识，他们的思想武器，主要还是晚明以来的"唯情主义"。晚明的冯梦龙主张"六经皆以情教也"，"情始乎男女，流注于君臣

父子兄弟朋友之间”[1]。将男女之“情”推为礼教之源。此后，从“才子佳人”小说的“乃知老成端重，其貌尤假，风花雪月，其情最真也”[2]，到《红楼梦》的“几个异样女子，或情或痴”，“大旨不过谈情”，“改《石头记》为《情僧录》”[3]，《花月痕》的“大抵人之良心，其发见最真者，莫如男女份上”[4]。这种对男女纯真爱情的歌颂，一直是小说家抗拒礼教束缚的一种方式。他们往往把男女的纯真爱情，推演为一种源自生命，充塞于宇宙之间的天地万物之“情”，以“情教”和礼教相对抗[5]。

但是“情教”论虽有与礼教相冲突的一面，由于它所反对的其实只是某些礼教的具体规范，并未站在推翻“宗法制”的高度来彻底否定礼教的“三纲五常”，它同礼教便又有相调和的一面，这从冯梦龙的“情始于男女，流注于君臣父子兄弟朋友之间”的表述中也可见出。“情教”论的两面性和局限性在民初言情小说中充分显示出来。

早在晚清，吴趼人便主张“忠孝大节，无不是从情字生出来的”[6]。但是他把男女爱情称作“痴”、“魔”，将它与“情”对立起来，表现出很强的保守性。民初的徐枕亚也提出类似的主张：“天地一情窟也，英雄皆情种也。”“情之为用极大矣，可放可卷，能屈能伸，下之极于男女恋爱之私，上之极于家国存亡之大。”“痴男怨女，海枯石烂，不变初志者，此情也；伟人志士，投艰蹈险，不惜生命者，亦此情也！能为儿女之爱情而流血者，必能为国家之爱情而流血，为儿女之爱情惜其血者，安望其能为国家之爱情而拼其血乎？”[7]他将男女的真挚爱情作为爱国牺牲的逻辑起点，这个逻辑今天看起来似乎有点荒唐，但在当时却得到广泛的赞同：“惟其多情儿女，故其对于国家，与用情于儿女无异。”[8]“其人肯为情而死，必能为国而死，死一也，为国亦情也。”[9]就连黄花岗七十二烈士之一的林觉民，在他传诵至今的《与妻书》中，用以说服妻子的，也是这个逻辑。这个逻辑帮助处在礼教压制之下的人们为真挚的爱情挣得了一个崇高的“合礼”的地位，使“爱情”与“爱国”等同起来。

“情”逻辑的推论帮助民初小说家突破礼教的束缚。和尚本

① 江南詹詹外史《情史叙》。

②《鼓掌绝尘》序。

③《红楼梦》第一回。

④《花月痕》第一回。

⑤ 参阅龙子犹《情史叙》。

⑥ 吴趼人《恨海》第一回。

⑦ 徐枕亚《玉梨魂》第24章。

⑧ 陈志群《孽冤镜》序，上海民权出版部1914年版。

⑨ 黄花奴《杨花梦》第14章，上海国华书局1916年版。

不可动情，但"情"既是与生俱来，当和尚又何能逃过"情"字，于是便产生了苏曼殊的"以情求道"论了[①]。寡妇是不能恋爱的，但两人既出于真诚热烈的爱情，寡妇的恋爱也是可以谅解的。既然青年男女的爱情如此崇高，摧残这种爱情的专制家庭也就显得十分可恶。既然出于真挚的爱情，夫妇之间的感情生活也就无需隐讳。既然为国牺牲是最壮烈崇高的行为，那么为爱情而牺牲自然也是值得歌颂的。这就是为什么民初小说家动辄就要青年"殉情"的动机之一。

对民初言情小说，当时就有不少非议，其中最严厉的批评，便是说它们"诲淫"。"近来中国之文士，多从事于艳情小说，尽相穷形，以放荡为风流，以佻达为名士"[②]。梁启超甚至断言民初小说"其什九则诲盗与诲淫而已"[③]。胡适称苏曼殊的"《绛纱记》所记，全是兽性的肉欲"[④]。连张恨水也认为《玉梨魂》所写，是"寡妇偷人，儿子带马"[⑤]。这些批评多少都带有批评者个人的偏见和出诸礼教的贬斥。毋庸讳言，民初也有黄色小说存在，但是任何一个时代都会有黄色作品存在，它们的存在并不足以否定代表那个时代的文学。在民初主要作家的小说创作中，不仅没有黄色小说的作品，连涉嫌黄色的描写也极少出现，林纾在《冤海灵光》第六章中写道："不知后此如何竟成苟合，作者同不为淫猥语，故略之不叙。"这也是当时小说家做小说普遍的情形。个别作家一时越轨，著名的出版社杂志期刊往往也不敢发表。李涵秋曾应《妇女杂志》之约写了一篇《雪莲日记》，写北军军官借住民宅后的罪恶，和少女如何摆脱军官的纠缠，后来，编辑王蕴章觉得描写过于猥亵，"恐得罪名教，不敢续登"，经作者交涉，将猥亵部分删掉才续载[⑥]。民初小说家特别注意"情""欲"之分，崇尚柏拉图式的精神恋爱。李定夷觉得："从来男女相悦，却有两种，一种以情合，一种以欲合，以情合的发于精神上之相爱，由浅入深，久而弥笃。以欲合的仅是形体上之相狎，初时热度极高，久而久之，必然一落千丈。"[⑦]苏曼殊更是坚决否定肉欲之爱的作家，他主张："吾等互爱而不及乱，庶能永守此情，虽远隔关山，其情不渝。乱则热情锐退，即便晤对一室，亦难保无终

① 苏曼殊《燕子龛随笔》。

② 程公达《论艳情小说》，《学生杂志》一卷六期。

③ 梁启超《告小说家》，梁启超这样认为并不奇怪，他在晚清把《红楼梦》也称作"诲淫"小说。

④ 胡适《答钱玄同》，《中国新文学大系·建设理论集》，第85页。

⑤ 张恨水《小说迷魂游地府记》。

⑥ 谢菊曾《十里洋场的侧影》，第40页，花城出版社1983年版。

⑦《定夷小说精华·自由毒》。

凶已。我不欲图肉体之快乐，而伤精神之爱也。”[1]何海鸣更走向极端，提出：“情死者之愉乐与成眷属者无异也。”并责问道：“既有爱情，不图肉欲之好，不居夫妇之名，胡以便不痛快？”[2]《玉梨魂》中的青年男女，只在万不得已时才见过两次面，他们见面时也只是互赠诗作，商量事情而已，连肌肤之亲都没有。因此，无论是与中国古代小说还是现代小说相比，民初言情小说都称得上是“干净”的小说，“几个主要的鸳蝴作家，其言情小说的毛病不但不是太淫荡，而且是太圣洁了——不但没有性挑逗的场面，连稍为肉欲一点的镜头都没有，至多只是男女主人公的一点‘非分之想’”。以致被人称为“无情”的言情小说[3]。我们今天当然有理由责备民初小说家不够大胆。他们在讴歌真诚热烈的爱情时不敢大胆描写爱情，不敢蔑视礼教，充分赞美生命，通过爱情来歌颂“人”的觉醒；但是我们也应看到，就连这样羞羞答答，强调“发情止礼”的言情小说都被蒙上“诲淫”的骂名，当时社会中“名教”的势力由此可见一斑。1914 年以后言情小说时有向名教靠拢的倒退，正是这种压力造成的。民初言情小说能在一定程度上冲破礼教的束缚，作出前人未曾有过的突破，是难能可贵的。

三、逃避自由

民初作家的“唯情主义”只是“人”的意识的朦胧觉醒，是当时市民意识与才子意识相结合的表现，它还不是近代“人”的自觉意识，“唯情主义”与礼教既有冲突对立的一面，也有妥协调和的一面，它在本质上还是封建的，依然承认礼教的纲常准则，只是将男女爱情作为纲常的出发点。因此它本身的先天不足带来的软弱性，使它无法与绵延千年的封建礼教相对抗。事实上，唯情主义的理想境界也带有很强的封建色彩，林纾曾经描绘过他的理想境界：“读吾书者，当知在天下第一名山中，携天下第一美人，处万寂之中，各秉礼防，又各怀爱恋之情，醰醰之味，真不可思议矣。”[4]它与中国封建才子“红袖添香夜读书”的理想可谓是一脉相承的。林纾的理想境界代表了民初大部分作家，因此民

① 《苏曼殊文集》（五）第 260 页。

② 何海鸣《求幸福斋主随笔》。

③ 陈平原《二十世纪中国小说史》第 1 卷，第 214 页。

④ 林纾《巾帼阳秋》第12 章。

初的言情小说与传统的“才子佳人”小说有着很强的传承关系。民初言情小说的主角大多为才貌双全的青年男女，常常运用“以诗为媒”的沟通方式，也常有“小人”“播乱其间”，这些都是“才子佳人”的印记。“鸳鸯蝴蝶派”的名称也体现了这种传承。

但是，“才子佳人”也是出于对婚姻不自由的苦闷而产生的理想，何况民初言情小说比“才子佳人”小说又更进了一步，处在新的社会历史环境下。新的“才子佳人”要比明末清初的“才子佳人”更能正视现实，因而对现实不能允许他们实现自己爱情理想的残酷性也就看得更为分明。追求自由恋爱的女性开始感慨：“人不幸而生此罪恶之社会，既不能有一分自主之能力，又不能泯其知觉，丧其情意，木强汤穆，懵然茫然，以傀儡之身，任彼恶魔之屠杀，更不能以坚忍之心，强毅之性，一成不变，百折不回，俟横逆之来，而竭力加以反抗。惟是吞声饮泣，随波逐流……”[①]但是既然承认纲常是行为关系的准则，他们便没有勇气来反抗礼教的束缚，争得爱情的自由。于是，《孽冤镜》的主角一面将父亲视为“森罗”，一面又在考虑自己如为爱情而死，“其如双亲之老景何”。“有父在，子何敢死”。他们不得不力求调和“情”与“礼”的冲突，以使“情”与“礼”合拍。就连当时已经跳出“唯情主义”，具有“人”的自觉意识，因而能站在否定宗法制的高度来看待包办婚姻的汪精卫，也表示：“至于一般新少年所倡家庭革命主义，以及种种牵强之行为，我却头一个反对。因为家庭组织，虽亦是专制的，然其元素，却是由情意相结。既以情意结，还得以情意去感化他。故我对于变更家庭组织之方法，以感化为第一义。”[②]这实际上是反对“私奔”等不顾父母意见自己结婚的做法，是软弱妥协的表现。一直到五四时提出“打倒孔家店”之前，民初并没有人直接号召“打倒吃人的封建礼教”。这是时代的局限，不以人的意志为转移。

结果，新理想的文学创作便落在了新理想的社会实践的后面。从上海的社会实践看，提倡“家庭革命”，为了追求自由恋爱，从外地私奔上海，在上海自由同居的青年不乏其人，但在小说界和评论界，对“包办婚姻”、“家庭专制”的反抗，始终停留在

① 徐枕亚《余之妻》第14章。

② 季新《红楼梦新评》，《小说海》1915年第1、第2期。

通过描绘服从父母包办婚姻而酿成的"殉情"悲剧来呼吁劝说感化家长不要包办儿女婚姻上,很少有作家肯赞同青年男女不顾家长的反对自己起来"家庭革命"和私奔同居的。作家凭借理想创作,本应站在社会的前列,描写新人,指导社会的实践,民初的言情小说虽然也在一定程度上揭示了包办婚姻带来的痛苦,却并未做到这一点。

其实在民初小说中不是没有出现过主张"家庭革命"的青年,只是他们大多是被作者非议的人物。《玉梨魂》中有一位主张家庭革命、反对包办婚姻的新女性崔筠倩,作者将她比作"辛夷",用以和象征梨娘的"梨花"相陪衬,作者的欣赏则在梨娘这类半新旧的女性,而不在新女性一边。到小说末尾时,筠倩已以梦霞之妻自居,"新女性"也成了半新半旧女性。只是因为崔筠倩这位"新女性"能忠于梦霞,符合"唯情主义"生死不渝的原则,她才受到作家的宽容。在《广陵潮》中,李涵秋便写了一位主张"家庭革命"的"新女性"明似珠,见一个爱一个,最后成为道德败坏、蔑视人伦的无耻之徒。必须肯定,李涵秋所写的"新女性"确实是当时社会的实情。何海鸣指出:"在中国今日半开化之时代,亦有一种女子,曾为学生,自命开通,喜尚文明,而粤之人目之曰'自由女'。此种自由女出没社会,颇喜与男子为恋爱之交与,间亦为一种文明结婚。""但其用情,每不真挚,不过摭拾一二恋爱自由之名词,为应用之品,久之,遂为此种表面上之口头禅,汩没其真性。"[①]。这种"自由女"的数量并不在少数,以致苏曼殊发出这样的感慨:"方今时移俗易,长妇姹女,皆竞侈邪,心醉自由之风,真实假自由之名而行越货,亦犹男子借爱国主义而谋利禄。自由之女、爱国之士,曾游女、市侩之不若,诚不知彼辈性灵果安在也!"[②]本来在婚姻制度开始变革的时期,产生一些与新制度不相符的"越轨行为"是常见的现象,它们既有对旧礼教冲击的一面,也有新思想新教育新制度有待完善的一面。然而民初小说家大都是思想偏激者,习惯于简单地用"好""坏"标准衡量一切。他们的"唯情主义"承认礼教的准则和威严,却不能允许"自由女"亵渎纯真的爱情。他们把"自由女"看成是

① 何海鸣《求幸福斋主随笔》,民权出版部1916年版。

② 苏曼殊《碎簪记》。

"新女性"的代表,"女必贞,而后自由"[①]由于把礼教的准则放在首位,面对"自由女"越轨的洪水猛兽,他们对"自由"产生恐惧,反有着逃避"自由",提倡礼教的一面。

晚清的金天翮曾是著名的"女权主义"者,提倡女子权利,其中也包括"婚姻自由之权利",鼓吹"四百兆同胞,齐享幸福,则必自婚姻自由始"[②]。然而曾几何时,他读到林纾的《迦茵小传》全译本时,便大加挞伐,宣称宁可实行专制统治,也要防止"握手接吻之风"和"跳舞之俗"在中国盛行[③]。民初的言情小说家重蹈金天翮的覆辙,随着民初自由恋爱风气渐盛,他们维护礼教的决心反倒越来越大。徐枕亚 1916 年发表《雪鸿泪史》,宣称:"是书主旨,在矫正《玉梨魂》之误。"[④]在《玉梨魂》中,梦霞与梨娘深夜单独相见,在《雪鸿泪史》中加上了丫环秋儿在一旁监护。两个唱和的诗词也通过丫环传递。梨娘也不再唱莎士比亚《罗密欧与朱丽叶》中朱丽叶送别罗密欧时所唱的诗句,而是早早催促梦霞离去。在小说评语中也称梦霞为"不孝不义"[⑤]。吴绮缘一面吹捧:"茫茫人海间,能言情者又有几人? 惟徐子枕亚,能写高尚纯洁之情。"[⑥]一面又批评徐枕亚的《玉梨魂》与《雪鸿泪史》写"寡妇恋爱"是"使君纵无妇,罗敷已有夫,其情固可勿用也"。提醒作者"盖用情贵于正,言情亦然,或稍涉不当,即为名教罪人,遗后世之唾骂"[⑦]。徐枕亚虽然还常常写主张自由结婚的小说,但已不再涉及"寡妇恋爱"之类敏感的题材。吴双热自《孽冤镜》问世后便没有创作过更为大胆、反抗性更强的小说。李定夷目睹"吾国为名教之邦,礼义廉节,素所尊崇","晚近数十年间,欧风美雨侵入华夏。自由之说行,重婚不为羞;平等之说行,伦常可泯灭"[⑧]。他创作了《廿年苦节记》,宣扬一位大家闺秀,从小就主张"节义者,女子惟一之美德也。人禽之分,只在于此,此而不知,不可为人"。出嫁刚满一月,丈夫便去世了,她想殉夫,家翁劝她"代夫尽孝","节孝双全,更千古不朽"。于是她尽心服侍祖姑家翁,甚至割股疗亲。并抚养小姑成人,将家政理得井井有条。到祖姑、家翁谢世,小姑出嫁之后,她已守节 17 年,便从容服毒,履行 17 年前以死殉夫的誓言。这样一部颂扬心甘

① 苏曼殊《绛纱记》。

② 金一《女界钟》,上海大同书局 1903 年版。

③ 松岑《论写情小说于新社会之关系》,载《新小说》第 17 号。

④ 徐枕亚《雪鸿泪史·例言》。

⑤《雪鸿泪史》第 14 章评语。

⑥ 吴绮缘《双环记》序。

⑦ 吴绮缘《余之妻》序。

⑧ 李定夷《廿年苦节记·弁言》。

情愿被礼教吞噬，并将吞噬被吃视为高尚行为的"节烈"小说，受到北洋政府的褒奖。李定夷本人也引以为荣，自称"短中取长，敝著当推《廿年苦节记》为首"，"篇幅虽不出三万言，余确煞费经营，自谓一字一句，皆从至性至情中流出，处处体贴入微，是泪是血，可泣可歌，一气呵成，未尝或有松懈"[①]。这是把封建礼教毒害人的心灵，斫丧人情，灭绝人性的一幕惨剧作为英雄剧来歌颂，说明作者已经糊涂到几乎沦为封建礼教的卫道士。周瘦鹃也主张"揄扬中外古今贞孝节烈敏慧义侠之女子，用作女界楷模"[②]。陈蝶仙则提倡"贤妻良母主义"，小说《他之小史》写一位新婚妇发现丈夫在外纳妾，不仅不气愤，反而为了表示自己"不妒"，说服婆婆，把妾接回家中，与自己姐妹相称。对男性的放纵不仅不加谴责，反倒津津乐道封建"贤妻"的美德，尊崇束缚女子权利的"夫权"。

① 李定夷《定夷说集·后编附刊·答客问》，上海国华书局1919年版。

② 周瘦鹃《怀兰室丛话》，载《女子世界》第2期。

此时的小说，将"新女性"与旧女性或半新半旧女性相比较，以衬托新女性之可恶的作品比比皆是。李定夷的《自由毒》是典型作品。小说描写一位苏州乡绅的女儿，在女学堂中学得自由平等之学，主张家庭革命，到上海求学时与男青年同居，后被男方遗弃，又与一男人结婚，丈夫嫖妓，她气愤之余，与家中厨师打得火热。丈夫发现后叫来警察，她尽管争辩说："男女平等，男子既可出外挟妓寻欢，女子哪有从一的道理？"但还是被关进局里，后被其父领出，锁在家中，郁郁而亡。作者将小说标为"警世小说"，感慨"男也无行女也荡，毕竟自由误苍生"。但是小说展示的形象却告诉我们：当时"新女性"的失败，其实是出诸两方面的原因，一是她们自己对自由恋爱的理解是幼稚的，并不真正懂得爱情，也不懂女权，一旦同居结婚仍然想依附男方。二是社会状况，即使是在上海，也仍然是以男性为本位，司法机关甚至依然保障"夫权"。这就决定了"新女性"的"家庭革命"必然失败的命运。

对礼教的维护体现出民初小说家身上的士大夫气，它也是晚清小说强调教育民众的延续。民初小说家确信："夫以今日世界，厉行国家主义，当然以个人为本位，然人格不完，风纪堕落，

正赖吾国旧有之家族主义为过渡时代之维系。"[①]所以他们要"提倡新政制,保守旧道德"[②]。通过维护道德来拯救世道人心,"为社会教育之一助"[③]。他们一面意识到新政制将以个人为本位,提倡自由结婚,一面又要维护旧有的家族主义。他们大多是从外地到上海来的知识分子,身上带有浓厚的士大夫气,对上海的商业城市文明有很强的抵触情绪,但是他们既在上海谋生,又不能不接受上海文化氛围的影响,接受市民意识与读者趣味的束缚。这种矛盾决定了他们维护的礼教只能是一种"改良礼教",它不同于传统礼教,而以"唯情主义"为主导,呼吁"自由结婚",同情寡妇、和尚恋爱,只要他们最终不违背礼教。但是他们又批判"新女性",维护传统礼教的基本准则,不敢逾越这些准则。他们的价值观念常常处在矛盾紊乱的状态。他们用"发乎情止乎礼义"的训条来安慰自己,但他们自己内心也明白,所写的和尚寡妇"发情",已经不合乎"礼"的规范。只好用"情"来感化劝说家长允许自由结婚。吴双热等作家也已发现,那些专制家长事实上难以被儿女之"情"所打动。在内心深处,他们对"发情"和"止礼"都是矛盾的,但是他们却不知出路在哪里,应该怎么办。

与晚明充满自信的"唯情主义"相比,民初的"唯情主义"已是日薄西山,气息奄奄。民初小说家对爱情有一种本能的恐惧,他们对爱情是矛盾的,一面讴歌纯真的爱情,一面又将它视为"孽"、"魔"。徐枕亚认为,寡妇恋爱是"名花多难,祸根种自前生",是命里注定的"魔劫"。"茫茫欲海中,有两大阱,此外更有一陷人深坑。魔力亦不弱于前二者,则爱情是已"[④]。吴双热在《孽冤镜》"楔子"中感叹:"情也者,杀人之魔也!"苏曼殊则惊呼:"情网已张,插翼难飞。"[⑤]李涵秋笔下的青年妇女自诉:"我是前身冤孽,所以惹下情魔。"[⑥]陈蝶仙小说中的女士也惨号:"我生不辰,乃罹情天之劫。"[⑦]包天笑为小说中的男子痛惜:"无端堕人情网,以至不能解脱,这就唤做一失足成千古恨了。"[⑧]还有小说家公然鼓吹:"情之为物,最是可怕;情之陷人,深于阱坑;情之杀人,惨逾利刃。"[⑨]颇有意思的是:他们在同一部作品中一

① 姚公鹤《上海闲话》第125页。

② 包天笑《钏影楼回忆录》第391页。

③ 徐枕亚《小说季报》发刊弁言。

④ 徐枕亚《余之妻》第4章。

⑤ 苏曼殊《断鸿零雁记》第16章。

⑥ 李涵秋《广陵潮》第九十五回。

⑦ 陈蝶仙《玉田恨史》。

⑧ 包天笑《补过》。

⑨ 黄花奴《杨花梦》第12章。

面崇仰“唯情主义”，讴歌纯真的爱情，将爱情写得美妙动人；一面又对“情”持恐惧否定态度。中国小说史上还从未有作家像他们一样战战兢兢地描写爱情。

事实上，对“情”持否定态度倒是这些作品比“才子佳人”小说更为忠于现实的表现。“唯情主义”只是理想，在崇尚礼教的社会中，这种理想注定实现不了。爱情给不敢逾越礼教的青年带来的只能是毁灭。民初言情小说大半是“哀情小说”，主角不是死去就是出家，或者半死不活地生活着，结局常常是悲剧。既然爱情的结局只能是悲剧，是导致青年的毁灭，那就不如不爱，不如没有爱情。所以《孽冤镜》广告宣称：“慨自世风日靡，情战日剧，恒河沙数之青年，细嚼《红楼》、《西厢》滋味者，恒沉溺而莫由自拔，得是书以警觉之，如乘普渡之慈航，可作当头之棒喝。”[1]将它称为“忏情之巨作”。所以苏曼殊笔下的男青年才会徘徊于“爱”与“不爱”之间，难于做出抉择。所以民初的“哀情小说”又常常标榜是“警世小说”，意在警告青年不要去“爱”。清代的《浮生六记》写夫妻情深却又警告读者：夫妇“不可过于情笃”，因为“恩爱夫妻不到头”。但一个时代的“言情小说”描写爱情，讴歌爱情，却又叫读者不要去爱，逃避爱情，这恐怕是民初特有的现象。

于是，宿命论和礼佛就成了民初言情小说的出路，不是说“命中注定”，“前世作孽”，“天实为之”，便是“佛家言色相之空，良有以也”[2]。悲观主义的人生态度，使得小说弥漫着一种消极颓废的呻吟、看不到出路的绝望。它们在情调上无疑是消极的，病态的，尤其是小说中穿插的说教，大半都显得顽固不化，呆板僵硬。然而，它们常常与小说展示的爱情形象是游离的，因而显得苍白无力。有一件事也许可以作为佐证：徐枕亚的续弦是清末最后一位状元的女儿刘沅颖，她阅读徐枕亚的《玉梨魂》，被作者的才气所打动，不顾“状元小姐”的身分爱上了这位小说家，一定要做他的续弦。此事理所当然地遭到“状元”的强烈反对。这时，《玉梨魂》及其他言情小说的“以情为孽”的“宿命论”说教并未阻止这位小姐的热恋，她一意孤行，坚持要嫁徐枕亚，终于

① 载《民权素》第1集。

② 刘铁冷《孽冤镜》序。

如愿以偿。

言情小说中的"礼佛"和"出世"倾向，还包括着对现实的抗争与逃避，它与"社会小说"中的这一趋向是一致的，这里不再赘述。

只要把民初言情小说放到晚清言情小说与五四爱情文学之间考察，我们便不难发现民初言情小说的过渡作用。民初言情小说显示出的价值观念深层的矛盾冲突，正反映了当时社会从古老的封闭的宗法制社会转向近代开放的社会，所必须经历的困惑与阵痛。中国的社会，如果不经历这种矛盾冲突，宗法制的吃人真面目就不易暴露，也难以有五四新文化运动的爆发。文学是表现人的情感、人的生活的，民初言情小说"人"的意识的朦胧觉醒，直接促进了文学表现形式表现手法的变化。

（选自陈伯海、袁进主编《上海近代文学史》，
上海人民出版社 1993 年 2 月版）

蝶魂花影惜分飞

唐小兵

1933 年 9 月，纷繁的大上海，一本题为《珊瑚》的通俗半月刊登出一组读者投书，回答“为什么看小说?”这样一个不大不小的编者问。刊物的编辑范烟桥，后来被称作鸳鸯蝴蝶派的十八罗汉之一，曾在 1927 年写过一册堂而皇之的《中国小说史》，追流溯源，把民初以来便盛行不衰的鸳鸯蝴蝶式通俗小说正式纳入中国本土小说发展的“全盛时期”，大书《玉梨魂》和《广陵潮》的承前启后，同时只字不提“五四”以来方兴未艾的新文学，也算是给了新文学运动健将们针对鸳鸯蝴蝶派发出的种种责难攻击一个不亢也不卑的回应。不过，范氏这本小说史，并没有提供一个完整的历史叙述，说明鸳鸯蝴蝶派小说的历史必然性和合理性，也没有解释为什么这类通俗小说会引起新文学会说洋文的理论家的大不满；同时，也正是在 1927 年前后，中国现代政治文化开始出现一次大规模重心转移，新文学(尤其是其左翼)因为响应或者说推动了这样一场由城市向农村的历史迁徙，而在二三十年代迅速主流化——这种种内因外因，使得范烟桥的《中国小说史》不仅成了绝无仅有的“逆流”文本，也因其随后的销声匿迹而标志出一段完全边缘化的历史经验和记忆。不过这都是后话，暂且先按下不表。

且说眼下使我们更感兴趣的，仍是《珊瑚》杂志上刊出的那一束读者来信。要回答“为什么看小说?”这样一个广而泛的问题，自然会有多个角度，既可以洋洋洒洒理论思辨一番，也可以海阔天空对比联想一气。但这几封读者来信，倒真是言简意赅，直截了当：

> (1)为转移不良的心境而看。(2)为消磨枯寂的人生而看。(3)为调剂苦闷的生活而看。(4)为明了神秘的社

会而看。（南通　玉懿）

因为小说在许多文艺的作品中，是趣味最浓厚的东西；……（诏安　沈济宽）

小说是自修最好的国文读本。……（宁波　栎主）

显然，几位颇有文采的读者都认为，小说的主要目的是为了消遣和调剂，是闲暇时的娱乐，催眠的良方，也是自我修养的途径。对于这样的答复，也可以有很多理论化的阐述，历史性的解释，以及社会学意义上的描述，因为这里不仅涉及到文学的社会功能，文学创作的意义，小说的历史演变，读者群的构成等一系列复杂而棘手的问题，同时也可以从中窥探到一整套特定的文化逻辑和生存环境。这一批读者来书所认同的，可以粗略地称作"现代城市平民日常生活文化"，亦即鸳鸯蝴蝶式通俗小说几十年间操作其中、流通其中的沿海商业城市（主要是上海）居民文化。

去描述或重构这样一种文化形态无疑是一项有趣而又艰巨的工作，因为这涉及到我们对现代化，现代平民社会，以及整个现代性的认识和思考。这种文化形态充满了深刻的矛盾和反讽，往往需要仔细地分辨和缕清，尤其是在价值判断和理性分析之间，几乎必然地会出现某种断裂和绝缘。比如说南通玉懿的表述，表面上看，该读者似乎在抱怨生活的苦不堪言，了无意兴，但巨大的历史反讽却是，正是在"现代城市平民的日常生活"中，"不良的心境"，"枯寂的人生"，和"苦闷的生活"才有可能成为一个存在意义上的问题，才需要而且有可能用各种方式或者转移，或者消磨，或者调剂。其原因，就是这种种焦虑正是现代城市平民日常生活这一历史状况所包含的负面价值和效果，而与"不良"、"枯寂"、"苦闷"相对应的，恰好是现代城市文化许诺给平民日常生活的"丰富"、"刺激"和"自由"。

换言之，现代城市能够而且确乎给与其居民人身的自由（即马克思所说的出卖劳动力的自由）和多元的价值选择（即商品经济对生活内容和方式的渗透及组织），但其代价却是体验枯寂和

苦闷的可能。(无怪乎以现代城市风景线为其存在主义哲学基本出发点的萨特如此通达地告慰后人:"焦虑其实是对自由的体验。")体验并且表达"枯寂"和"苦闷"的个人,也正是因为自身已从传统的家族式集体剥离出来,并且观照了现代城市这一想象域,才有可能察觉出所说的缺憾,才有可能希望去消磨和调剂,也就是抑制勃兴的欲望。

现代城市,因为其基本运作模式是以交换为原则的商品经济,实在是一片广大的欲望发生场,一个写满了欲望却无法完全把握的海市蜃楼式幻象,更抽象地说,现代城市文化的动力是提供一系列可变空洞的形式,内容却必然地被淡化抽空了。

在这样一个大背景下,"日常生活"这一概念便获得了新的密度,鸳鸯蝴蝶式消遣和娱乐文学也获得社会意义。"日常生活"同"现代城市"一样,是现代性的标志。这并不是说前现代的社会形态里,便没有日常生活,芸芸众生便不生老病死、饮食男女;恰恰相反,正是在现代平民社会里,柴米油盐、家长里短的"过日子"本身才正式成为一个意义范畴和思辨对象。如果说前现代,尤其是农业手工业式的社会里,人们的日常生活常常被赋予神圣性或者浓厚的象征意义,亦即直接的感官生活被不断地转译成某种超验的意义和目的。那么现代城市文化则正是肯定日常生活的世俗性和不可减缩。日常生活,以至人生的分分秒秒,都应该而且必须成为现代人自我定义自我认识的一部分,如果不是全部的话。

所以,现代人"直面惨淡的人生"的时候,其实是在索回人自身的价值,并且同时意识到这一价值的非神圣、非崇高甚至平庸。这也许是现代性的一个根本矛盾所在:人们用极其崇高甚至悲壮的气概和"淋漓的鲜血"换来的现代进步或解放,最终却必然是对平民那种安宁琐碎的日常生活的肯定和保证。所谓人类解放,历史进步等现代理想并不意味着鲜红的太阳照遍全球,而只是一种悲喜剧式的反高潮,是八千里路云和月后的小巷人家。

这里便涉及到两个不同的话语层面,即文化上的平民化和

政治上的民主化。我们现在应该终于意识到并且警惕的，正是让政治民主化自成目的，从而构成对文化平民化的蚕食和取代。“政治民主”的口号，因为其爆炸性的社会能量，所以能够激发使人大义凛然、使人升华的“政治感”，但这种“政治感”往往会引导出对平民文化、日常生活的贵族式轻蔑和精英式拒绝。

追求这样一种自我升华的“政治感”，不能不说是二十世纪中国占主流的政治文化的一个基本冲动。尽管这样一个冲动可能有集体想象的成分，而且高扬着“革命”和“解放”的神圣旗帜，但在最终的意义上仍然是对现代城市以及平民文化的抵制。如果我们进一步承认以“革命”的名义获得的“政治感”本身也是现代性的特征之一，是对现代城市文明以及与此相结合的商品经济的乌托邦式反抗，那么这种对政治的热情便可以说是现代化过程必然引发的情意结，是属于现代的反现代冲动，最终渴求的是对现代的再设计。

这样一种精神特质似乎深深地植根于五四新文学的想象逻辑和意识形态。作为对新文学传统的反思，张爱玲说过这样一段话：“我发现弄文学的人向来是注重人生飞扬的一面，而忽视人生安稳的一面。其实，后者正是前者的底子。又如，他们多是注重人生的斗争，而忽略和谐的一面。其实，人是为了要求和谐的一面才斗争的。”（《流言·自己的文章》）对于“人生飞扬”派来说，“政治感”的获得首先表现为从纯文学的角度对通俗文学的否定，从政治文化的角度对商业文化的否定。所以，毫不奇怪的是鸳鸯蝴蝶派一再被宣判为“逆流”，“文娼”，“拜金主义的文学”。茅盾明指鸳鸯蝴蝶、礼拜六式的章回通俗小说是“真艺术的仇敌”。“对于艺术的不忠诚，再没有比这厉害些的了。在他们看来，小说是一件商品，只要有地方销，是可以赶制出来的，只要能迎合社会心理，无论怎样迁就都可以的。”在茅盾、西谛们看来，文学的商品化，亦即后来德国法兰克福学派所痛斥的现代“文化工业”，是通俗小说的最大丑恶。所以茅盾并不认为鸳鸯蝴蝶是旧的、封建性文学或文化，因为旧文化旧文学也许用陈独秀概括的“贵族文学”、“古典文学”、“山林文学”来描述更为合

适。茅盾认为鸳鸯蝴蝶派是迎合现代市民文化的，因此他同意《晨报副刊》上署名"子严"的一段杂感："这些《礼拜六》以下的出版物所代表的并不是什么旧文化旧文学，只是现代的恶趣味——污毁一切的玩世与纵欲的人生观(?)，这是从各方面看来，都很重大而且可怕的事。……《礼拜六》派(包括上海所有定期通俗刊物)的对于中国国民的毒害是趣味的恶化。"(《真有代表旧文化旧文艺的作品么?》)

所谓"现代的恶趣味"，便是现代城市平民的日常生活所肯定的世俗性和平庸性。没有了一服服使人振奋的"兴奋剂"，也就抽去了那自我庄严肃穆的政治感。我们不妨看看《礼拜六》"出版赘言"上允诺的趣味：

> 买笑耗金钱，觅醉碍卫生，顾曲苦喧嚣，不若读小说之省俭而安乐也。且买笑觅醉顾曲，其为乐转瞬即逝，不能继续以至明日也。读小说则以小银元一枚，换得新奇小说数十篇，游倦归斋，挑灯展卷，或与良友抵掌评论，或伴爱妻并肩互读，意兴稍阑，则以其余留于明日读之，晴曦照窗，花香入坐，一编在手，万虑都忘，劳瘁一周，安闲此日，不亦快哉！

一如当代日益精致的电视广告，王钝根的"赘言"实际上兜售的是一种生活方式，以工作和闲暇为两大内容的现代城市平民的理想生活方式。阅读小说适合于这种生活方式，不仅仅因为其经济实惠便捷，不仅仅因为其满足了城市文化中个人生活私秘化的需要，也因为阅读过程同时也是一个帮助读者掌握社交技能，获得社会成员的资格的过程，由此才有可能"与良友抵掌评论"，由此南通读者才会"为明了神秘的社会而看"。甚至现代民族国家的巩固和更新，都应该依靠这种"通俗化、群众化"(《红玫瑰》杂志办刊宗旨)的平民文化(《小说是自修最好的国文读本》)。

因为，鸳鸯蝴蝶式通俗文学在表意上可能会认同传统的、前现代的价值和观念，但在运作上却是对现代平民社会的肯定，对

等级制和神圣感的戏仿和摈弃。指责通俗文学的"恶趣味",显然只注意到了其具体表达的内容,而对这一文化形式,亦即"具有社会象征意义的叙事行为",所包含的具大的平民化、调节性功能却完全忽视了。换个角度说,新文学的发展,尤其是在大众文艺运动之前,正是过度强调了文学话语的内容和表意层面,而轻视了其运作机制以及形式的社会功能。所以郑振铎认为,新文学同鸳鸯蝴蝶派的论争,"不过是严正的理论对付不大上流的诬蔑。"这其中的原因,一部分应归于新文学中自我升华的精英倾向,一部分应归于现代中国政治文化中不断的急迫感、焦躁感,一部分则应当归于现代城市平民文化在地域和经济结构中的局限与脆弱。

五四新文学"人生飞扬"的态度只有时刻补以高昂亢奋的政治兴奋剂,才得以维持延续,文学话语因此也就必须不断认同一个可以附着其上的历史主体——农工大众,普罗无产阶级,工农兵,人民群众。对集体性意义载体的执著追求,也许折射出对现代社会进行抵抗或者重新设计的欲望。鸳鸯蝴蝶派"人生安稳"的哲学,却既不唤起也不再现集体性主体,只是在培养趣味,寻觅快活的过程中,为每一个个体的读者指出"排闷消愁一条玫瑰之路"。这类小说,连同现代其他大众娱乐方式一道(体育、电视、电影、游园),完成了对日常生活的创造和调剂,从而保证现代生产关系和生产力的再生产。

因之魏绍昌先生反问:"鸳鸯蝴蝶派即礼拜六派,联起来的意思是:在读者休息娱乐的日子里,提供悦目有趣的作品。该派以这样的涵义命名,有什么不好?我认为这是一顶美丽的帽子。"

鸳鸳蝴蝶派在上海及沿海通商城市的兴盛无疑有其深远的历史意义,其最后的消亡,当然同样和大的历史环境息息相关。魏绍昌先生认为新文学和鸳鸯蝴蝶派之间是河水井水互不相干的关系。这自然有肯定后者的历史价值的意愿,但河水最后还是冲了井水的。这反映的是二十世纪中叶中国现代城市文化无法生存发展这样一个历史阶段,伴随这一文化重心转移的,正是

日常生活的完全贫乏化和政治感的白热化，甚至是以营造政治感来取代日常生活；所以一波未平一波又起的政治浪潮，本质上回响的是对现代城市平民文化的竭力抗拒，也就是对人类生存的世俗性的最后抵御。

（原载《读书》1993年第9期）

望星空

——一个文学意象的历史考察

刘　纳

我曾经琢磨：为什么“夜”会成为人类文学的历古常新的艺术表现对象？它究竟潜涵着怎样丰富的审美意蕴？从五四时期的作品里，我似乎得到了一些解答。

几乎所有的五四作家都描写过夜，几乎所有的五四诗人都唱过“夜歌”。郭沫若、田汉、宗白华、邓均吾、叶圣陶、徐志摩……都留下了以“夜”为题目的作品。五四时期的郭沫若，是“光”的热烈的鼓吹者，他以涌溢的激情礼赞光芒万丈的太阳，同时，他又无比热爱“黑暗的夜”：

> 黑暗的夜！夜！
> 我真正爱你，
> 我再也不想离开你。
> （《女神·夜》）

就时间上说，“夜”是世界的一半。从审美的眼光看，它能够成为“无所不包”的一半。五四诗人徐志摩写道：“夜，无所不包的夜，我颂美你！”（《夜》）五四诗人朱自清在为另一位五四诗人俞平伯的诗集《忆》所作的《跋》里写道：“夜张开了她无长不长的两臂，拥抱着所有的所有的，但您却瞧不着她的面目，摸不着她的下巴；这便因可惊而觉得十三分的可爱。”夜给人以特定的视觉印象和审美感受，它启悟着文学作者们与白天不同的艺术想象与审美冲动。

夜的基本色调是“黑”。黑色，改变了人的空间感。单一的深黑色可能会使人感到空间变得狭窄，而如果面对的是朦胧的黑色，由于看到的景物轮廓不分明，可能会产生空间扩大的感觉，叶圣陶在题为《黑暗》的诗中描写了这样的感觉：

便是太阳光，也自有它烛照所及的极限吧？
惟有黑暗是广大而无边。

在“广大而无边”的黑暗中，面对夜深沉地展现出的朦胧模糊的图景，诗人在想象的驰骋中进入了摄人心魂的审美的世界。五四诗人徐玉诺在也是题为《黑暗》的诗中写道：

世界再没有比黑暗更深奥更耐爱更全备的处所了；
在那里有人类所要有而且取不尽的东西，
在那里有人类所爱看而且看不穷的美丽，
在那里有人类所要听而且听不到的低微而且浓厚的音乐……
自由莫过于在黑暗中，
快乐莫过于在黑暗中……

他还在另一首诗中把黑夜称为“我的世界”（《我的世界》）。有着强烈自我意识的五四诗人感觉着黑夜比白天更属于“自己”。告别了白日的烦嚣，人们要在夜里休息。然而，有那么多不眠的夜、多梦的夜。多少灵感，就在不眠与梦中降临：

夕阳将诗人交付给烦闷的夜了
叮咛道：“把你的秘密都吐给他了罢！”
（闻一多：《红烛·青春篇·初夏一夜底印象
——一九二二年直奉战争时》）

五四文学相当多地表现了生活的“干枯”和“单调”，以及文学青年们无法忍受这样的生活。庐隐在小说《丽石的日记》里写着：“我一年三百六十日中，没有一天过的是我真愿过的日子，……我一身都是担子，我全心也都为担子的压迫，没有功夫想我所要想的。”于是，在无聊和勉强的生活里，我只盼黑夜快来，并望永永不要天明，那么我便可忘了一切的烦恼了。”夜是寂

静的，在寂静中，人的感觉异常灵敏。躯体休息着，而心灵常常恣意活跃起来——“心钟在响”、“心海波扬”。年轻的作者熬过长长的、单调而辛劳的白日，似乎就为等待那心灵自由翱翔的时刻的莅临：“头颈刚才安放，/心儿即在歌唱。/……心钟啊！/你敲得我灵魂流荡；/心海啊！你冲决了我的心房。/心儿跑过五洲，/心儿跑遍全球；/它更飞到了——/冥冥穹苍/星群的上头。”[①]

夜不但使诗人对自我的生命有更深致的体味，而且，引诱着诗人实现心灵的飞翔，飞翔到世界，飞翔到宇宙。夜启迪着五四作者的宇宙意识：“中午的太阳，把世界和世界的一切惊异，指示给人们，但是夜却把宇宙无数的星，无际限的空间，——全生活，广大和惊异指示给人们。白昼指示给人们的，不过是人的世界，黑暗和污秽。夜却把无限的宇宙指示给人们……”（庐隐：《或人的悲哀》）

在夜色中，视觉的清晰度减弱了，一切景物都仿佛涂着一层非现实的色彩。如果在黑暗中仰起头来呢？铺展在视野里的，是“无限的宇宙”，是冥冥的、伟大的、充满魅力的夜空。

当我希望从审美层次上比较辛亥革命时期的文学与五四文学，我把“望夜空”作为了其中一个角度。

可以说，辛亥革命时期的文学作者并没有注意到整个夜空。他们的视线经常僵持在月亮上，而几乎对满天繁星视而不见。我们在这一时期的作品里只能找到很少的“繁星”的意象。例如蒋智由的《牛卧》诗中有“潮平雨过天海清，渔火十里繁星耿”的句子，一个“耿”字，描画出作者眼中繁多而并不迷乱的星群。他的《观星》诗依次指点察看夜空中一个个星座，铺陈描述清晰有序，仿佛是简略的天文知识介绍。其中尤为明显的，是天上的星座整体构图对人间的现实政治局势的象喻。就大多数作者来说，不惟“繁星”，连“星”也很少写到。即使写到了，也总是“疏星”、“淡星”：“疏星三五夜横空”（宁调元：《有忆》），“萤飞草岸星疏落，犬吠花村夜半明”（吕志伊：《雨后晚行》），“竹梢星淡

① 胡絜若《枕上》，《浅草》1卷2期。

淡，荷底月如如”（陈三立：《园夜》），“云里疏星，不共流云去”（王国维：《蝶恋花》）……怎么回事？难道在那些年月，真如一位诗人所写的“天上群星避月明”（丘逢甲：《对月次韵》）？这一时期的作者较为注意个别的几颗星：北斗、天狼、牛郎、织女，还有银河。是关于这些星的传说故事而不是它们本身唤起了作者们的诗情。因而，这些星引起作者们十分现实的联想：“霜重南山肃，城寒北斗悬。蛾眉惟自爱，宁妬莫相怜。”（周实：《正月初三日对月》）“狼星今敛角，胡运竟如斯！”（柳亚子：《狼星四首，为熊味根起义皖中作》）“幽囚孤苦可怜宵，坐看双星意已焦。同是别离同是根，不堪天上有乌桥。”（宁调元：《丁未七夕》）“牛女双星有别离，风尘事半与心违。”（蒋智由：《今宵有月》）……

黑黢黢的夜空上，月亮是最大的发光体（当然，月亮本身不会发光，这里没有必要做光源的探究。），它是宇宙的一个杰作，它的明亮能唤起人的不同感觉：或宁静、或美丽、或清明、或凄冷……月亮被自古以来的诗人们当做了有情意的生命体。五四作家庐隐曾经注意到中国古代诗词对“月”的兴趣：“我闲尝翻阅中国古人的诗词，看他们所用所描写的材料，风花雪月，固然是常用的，而其中关于月要特别多些。”[①]中国古代诗人在“月”与“星”之间所做出的视觉选择也是很明显的。辛亥革命时期的诗人仍然赋予月亮以生命。在他们的作品里，出现了这样一些关于“月”的意象：冷月、凉月、寒月；霜月、明月、皎月、朗月、皓月、孤月、素月、淡月、片月；缺月、败月、残月、醉月；萧萧月、凄凄月……。这些意象所呈现的，已经不是物象的本来形态，它们融注着那一时期文学作者的主观感受。其中最突出的感受是“孤”、“冷”、“残”，还有“大”。

在辛亥革命时期，新旧文学对垒分明。使我惊奇的是：当持有不同政治态度的文学作者们把自己的眼光投向夜空，当他们把自己的审美知觉转化为意象，呈现在他们作品里的，竟是十分相象的情境。

在满怀政治热情的进步作者们对月的描绘中，透出凛凛冷气：“影照庭阶霜月寒”（柳亚子：《题犹太爱国女伶罗情传》）；

①《月色与诗人》，《晨报副刊》1923年6月11日。

"云气瑞回翚翟帐,月光寒上血花矛。"(叶楚伧:《克敌》);"霜凄月冷水无波"(高旭:《虞美人》);"月映苍崖天惨惨,风摇败叶冷萧萧"(于右任:《新安早发》);"一天明月白如霜"(苏曼殊:《以诗并画留别汤国顿·之二》);"一轮清峭白如霜"(陈去病:《冬夜不寐杂书数万言起而见月率成》)。

在王国维的词里,"月"是寄托感情的重要对象。他眼中的月亮同样冷得彻骨:

紫陌霜浓,青松月冷。(《少年游》)

惟月明霜冷,侵万家鸳瓦。(《好事近》)

举首忽惊明月冷,月里依稀,认得山河影。(《蝶恋花》)

凉月满窗人不寐。(《苏幕遮》)

西窗白,纷纷凉月,一院丁香雪。(《点绛唇》)

陈三立眼里的月亮也蒙着凄冷的、甚至阴冷的色彩:

冷月自浸一湖水,孤尊空到九江船。(《泊九江怀烟水亭旧游》)

深杯犹惜长谈地,大月难窥澈骨忧。(《肯堂为我录其甲午客天津中秋玩月之作》)

"鸦衔缺月在檐端,丑石疏枝负手看。"(《立春夕对月》)"鸦衔缺月",这是多么精彩的描绘!而王国维也有"月底栖鸦当叶看"(《浣溪沙》)的句子。乌鸦本为不祥之兆。黑色的乌鸦叼衔着有所缺损的月亮,这阴森的意象令人发瘆,它传达出作者心中不可蠡测的孤寒。

辛亥革命时期的文学作者不但经常写到月的"冷",而且经常写到月的"残"。残月,也叫下娥眉月,只在阴历二十五前后的凌晨出现。辛亥革命时期的诗歌,却相当多地出现了"残月"。"残月孤明冷似灰"(陈去病:《辑陆沈丛书初集竟题首》),"孤舟残月正黄昏"(醒狮:《自题乘风破浪图[1]》),"残月当门春不

[1]《新民丛报》第31号。

语”（刘光汉：《临江仙·咏蝶》[1]）“残月疏星独倚阑，波旬万态感无端”（黄节：《结习未除鬘天堕劫秋声憾梦起读维摩时丙午八月十九夜漏将近》），“万斛荡愁京口酒，四更残月石头城”（丘逢甲：《书孝方与兰西书后》）……“冷”和“残”是一种象喻。中国古代习惯以天象喻国家形势。辛亥革命时期文学作者所描画的夜空的图景，依然作为地上世界的暗示而对应存在。“沧海潮流沈大陆，中天星象动钩陈”（丘逢甲：《次易实甫观察即席韵》），“疏星挂南牖，历历如残棋”（无生：《感事》[2]），“雄狮梦熟春酣日，虓虎牙馋月冷时”（铁厓：《忆蜀》[3]）。那时期的作者极富现实感，他们笔下的夜空——与现实社会本无直接关联的夜空，萦注着强烈的现实感。而当时的国家形势，使稍有爱国心的人，无论他持什么样的政治立场，都无法乐观。“冷”和“残”，又是视觉印象的实写，是很真实的感觉。在新旧交替的时代里，在政治思想与精神文化急剧变化的冲突过程中，那一代中国知识分子的命运显示着充分的悲剧性。诗人们对夜空的视觉感受，有强烈的悲剧命运感介入。在他们笔下，甚至常出现“惨月”、“败月”、“死月”的意象：“七杀碑真出地愁，风酸月惨鬼啾啾。”（高旭：《盼捷》）“风雨方愁败月明，层阴将夕翳高城。”（吴梅：《乙卯中秋》），“孤鸣中夜儿声嗔，月死风悲不忍闻。”（叶楚伧：《和仓海秋怀八首·之七》）

辛亥革命时期的文学作者所看到的是一部分夜空，同时，他们的艺术视线难以达到天的高处。本来，中国古代作家的视线早就达到过夜空的高远之处：“天之高也，星辰之远也……”（《孟子·离娄下》）然而，在辛亥革命时期文学作者的眼里，天低了，而月亮也仿佛并不在天上的不可及的地方。“月低蕉影大”（郑孝胥：《劳人》）。月亮时常挂在树梢头：“伤离别，黄昏又挂梢头月”（宁调元：《忆秦娥·伤别词》）。“树杪腾凉月”（陈三立：《雨后园夜对月》）。月亮时常或在山上，或在窗前，或在花间：“会盟台畔萧萧月”（于右任：《过渑池秦赵会盟处》）。“西窗落月荡花林”（王国维：《虞美人》）。“梅边月瘦，偏逗出伤心吟笔。”（金石：《暗香·白石道人小象次石湖咏梅原均书

[1]《国粹学报》第7期。

[2]《国民日日报汇编》第4集。

[3]《四川》第2号。

后》[①])既然感觉着月亮的距离这样近,人看到的月亮就大。在这一时期的诗歌中,经常出现"大月"的意象:"月出大如斗,直夺斜阳红。"(周实:《太平门晚步》)"推篷受清光,大月皓如昼。"(吴梅:《游天童因呈寄禅上人》)"青天荡荡大月在"(陈三立:《十八夜月上与次申移棹复成桥口占一首》)……荡荡夜空,只辉耀着一轮孤零零的大月亮,这冷冽的境界表现出辛亥革命时期诗人共同的审美趣味。

一位南社诗人写道:"末世乾坤都局促"(阳兆鲲:《感近事赠亚子》)。这种局促的感觉时常从地上转移到天上。辛亥革命时期的文学作者感觉到的夜空是"局促"的,甚至比我国古代文人所感觉到的还局促。

还值得注意的是,辛亥革命时期的诗人们常常不是昂头望月,而是低头看月。在这一时期的作品中,我们时常可以见到中国古代诗文里十分引人注意的描写对象:水中月。

水中月并非月的实体,它只是月在水中的光影。古人说:"有而无,无而有[②]","水月"与"镜花"一样,无法触摸,难以实究。佛典以"镜花水月"说明世间事物的空幻,后来,它成为中国诗歌常见的意象和中国文论常见的象喻。当高空明月映入水中,它确实会唤起诗人们另一样的审美感受。水月随水波荡漾,甚至无法保持固定形态。在黑暗而透明的水里,它呈现出闪烁不定的、迷离的色调。在辛亥革命时期的诗歌中,我们常可以见到融泄着迷离之美、摇曳之美的描写;"凉月"浸泡在水中(陈去病:"半规凉月水淙淙"),澄澈如玉的月光撩人情思(高旭:"一湖璧玉照愁多"),明月仿佛包裹着行船(陈三立:"明月如茧素,裹我江上舟"),鱼儿仿佛衔着月亮(夔伯:"鱼唇衔月,来伴微吟")……当这一时期的诗人们仰望天上月,他们发思古之幽情:"大江东去流战血,明月依然作古色。"(丘逢甲:《放歌与陈伯贞》)人世变迁而月亮依旧,今月即古月。当这一时期的诗人们俯看水中月,他们感人生之无常。"清水照彻水中流。……世事张皇终失鹿,人天寂寞感牵牛。"(陈去病:《织黔胡佐邀周诸子再集小蓬壶看月用前韵》)岁月流逝,世事难料,人生如这水月,

① 《国粹学报》第23期。

② 李梦阳:《空同集·论学》。

短暂虚幻,难以把握。这一时期诗人们寄托于天月与水月的情思,大多是中国古代诗人反复吟咏过的。在辛亥革命时期文学作者对月的描绘中,集结着古代作家的审美经验。

《红楼梦》七十六回"凹晶馆联诗悲寂寞"中,有一段著名的关于赏月的描写。湘云对黛玉说:"这山上赏月虽好,总不及近水赏月更妙。有爱那山高月小的,便往这里来;有爱那皓月清波的,便往那里去。"于是,她俩来到水边,"只见天上一轮皓月,池中一个月影,上下争辉。"天上月与水中月一起赏,曹雪芹在这里完整地表现了中国古代文人对于"月"的审美情趣。黛玉联诗的结句"冷月葬诗魂",包涵着中国古典文学独特的审美追求。

辛亥革命时期的诗人依然保持着天月水月一起赏的情致。例如:"千顷寒漪,摇空荡碎,一轮明镜。星垂野阔,万籁沉沉入烟溟。掠舟孤鹤惊飞起,蓦点破寒空月影。"(蜕公:《月下笛·二月十四夜泊舟烟台》)[①]这词句并不怎样出色,湖山、夜舟、明月孤鹤、烟溟,都是被古人写滥了的景物,作者并未翻出新意,"星垂野阔",直用杜甫句。我所注意的,是"寒漪"和"寒空"。是被"荡碎"的水中月影和被"点破"的空中月影。"寒"而"碎"、"破"的月照应着作者冷寂悲苦的心境。将水月、天月与作者连接起来的,是一只"掠舟"飞起的"孤鹤",尽管作者用了"惊"、"蓦"这样表现急剧动态的词语,整幅诗景所诉于读者视觉的,仍然不失静美。作者遵循着古代作家的审美经验及其表情达意的方式,以特定的视觉图像,作为抒写悲怀的凭借。

是的,辛亥革命时期文学作者的审美追求与古代作家一脉相承。那一时期的许多进步作者充满着创造历史的豪迈精神,他们在政治的以及伦理的方面显示了对于传统的叛逆的姿态,这种叛逆的姿态也已经表现在审美意识的浅层,但是,在审美意识的更深层次,他们依然遵循着传统的审美习惯。他们感知到的夜空有清晰的秩序感。在他们瞭望夜空的眼光中,带着时代的情绪,然而,从出现在他们作品的以"冷月"为中心,包括着明月、孤月、大月、醉月以及疏星、淡星……的意象群里,我们找不出新的、古代文学里所没有的意象。

① 《国粹学报》第15期。

在五四时期，夜空对新一代文学作者显示了新的魅力。在辛亥革命时期的文学作者那里，夜空或者构成某种象喻，或者作为起情、托情、达情的媒介物而存在，即使他们喜欢的月，也并未成为作品主题。丘逢甲曾以谐谑的口吻写道："东半地球无限事，那能更替月球忙。"（《十一月十五夜月蚀戏作》）这是实情。而对于五四作者来说，夜空真正成为了美妙的艺术诱惑。宗白华勾勒出多么美丽的夜空图景："夜的幕上有繁星织就了的花园，园中有月神在徘徊着，有牛郎织女在恋爱着，有夜莺啼着，有花香绕着……"（《流云》）新的心灵渴望扩大了视觉的可能性和艺术想象的可能性，五四作者以新的视觉角度获得了新的视觉发现。他们不再像辛亥革命时期的文学作者那样，只注意夜空的局部，他们感知到的，是整个夜空。因而，出现在他们作品里的，不再是那种被心灵大大删减了的"冷月疏星"的洁净画面，他们描绘了形态更丰富的浩渺莫测的夜空。

以蕴含着新的生命热力的眼睛望去，天仿佛升高了，高得不可攀，不可测。天仿佛扩大了，大得无际无涯。郭沫若赞叹道：

深不可测的青空！
深不可测的天海呀！
（《女神·岸上》）

在深不可测的夜空之下，郭沫若抒写着充溢心灵的颤栗的激情：

哦，太空！怎么那样高超，自由，雄浑，清寥！
无数的明星正圆睁着他们的眼儿，
在眺望这美丽的夜景。
十里松原中无数的古松，
尽高擎着他们的手儿沈默着在赞美天宇。
他们一枝枝的手儿在空中战栗，
我的一枝枝的神经纤维在身中战栗。
（《女神·夜步十里松原》）

郭沫若的《星空》，仿佛进行了一次壮丽的夜空的巡礼。在他笔下，夜空是那样绮丽可惊，那样荡人心旌，那样辉煌。他歌唱道：

美哉！美哉！
永恒不易的天球
竟有如许变换！
美哉！美哉！
我醉后一枕黑酣，
天机却永恒在转！

我读《星空》，好像坐在天文馆的天象馆里，头上的夜空正缓缓转动。我感受着宇宙生命的运行。《星空》体现了青年郭沫若特有的气度和他特有的宇宙意识。他已经大大偏离了古代作家的视觉常规。在五四时期，郭沫若是宇宙意识最强烈的作者。人们不会忘记，那投向烈火的美丽的凤，昂头问天：

宇宙呀，宇宙，
你为什么存在？
你自从哪儿来？
你坐在哪儿在？
你是个有限大的空球？
你是个无限大的整块？

五四文学不但以人类意识代替了辛亥革命时期文学中的国家意识，而且，建立起了新的宇宙意识。中国古典文学是表现着宇宙意识的，那神思高举、与天地同一的整体感，使西方现代派作家也为之惊叹不已。五四作者重又在夜空之下体知宇宙的玄渺神秘，同时，他们还以客观欣赏者的位置，瞻仰夜空的诡丽，赞叹宇宙的伟力。这后一种既非对抗又非和谐的审美态度，是中国古代文学家的审美经验较少提供的。五四作者所面对的，是

更广大也更神秘的宇宙，他们尤其意识到宇宙的"无限"。比起"有限"来，"无限"当然更富有魅惑力。在"无限"的宇宙中，人类已知的只是很小的一部分，而广大的未知的领域，蕴藏着无穷的奥秘。它吸引着科学家奋力探索，也引诱文学家奉献自己的心灵热诚。当文学不仅仅停留于反映现实的层面，当文学不满足于表现能够看到的与已经理解的事物，它常常洋溢着对"无限"的向慕。"无限"的宇宙激发了五四作者的审美冲动，他们神往于谲幻、深冥的"无限"的境界。尽管他们的笔下的这种境界有时浅浮、有时玄虚，"无限"感毕竟提高了他们对夜空的整体感受力。

怀着刚刚领悟到的无限感仰望夜空，五四作者改变了辛亥革命时期作者的视觉定向。"穹窿无极的高天，越看越觉其悠远。"（邓均吾：《黄昏》）[1]他们从"悠远"的"穹窿无极"的夜空上获得新的审美启示，升腾起新的审美想象。他们所注意的，已经不只是"月"，更是"星"：明星、流星，尤其是繁星。辛亥革命时期的诗人感觉到过"一万颗星"吗？或许，我们可以举出黄遵宪的《海行杂感》："星星世界遍诸天，不计三千与大千。倘亦乘槎中有客，回头望我地球圆。"这是实写作者刚刚获得的科学知识，而非写艺术感觉。因而，这不计其数的"三千与大千"颗星，并不使读者眼花缭乱。在五四作品中，我们看到了迷乱的夜空图像，海天辉映着"一万颗星"："一万颗星在天上；一万颗星在海里。"（陈南士：《梦歌》[2]）"在冷峭的暮冬的黄昏，在寂寞的灰色的清晨，在海上，在风雨后的山顶——，永远有一颗、万颗的明星！"（《志摩的诗·我有一个恋爱》）这是充满活力和性灵的星。俞平伯曾写下跳荡的诗句："大气里，/星星们摩荡着，/戛击着，烧着，——/烧了。"（《呓语》[3]）冯至想象出令人震眩的夜空影象："无边的星海，/要像狂风一般激荡！/几万万颗的星球，/一齐地沉沦到底！"（《狂风中》）而邓均吾，甚至感受着星星的"摇摇欲陨"："今夜的风，/为何这般地凄冷？/天上颗颗的明星，都好像摇摇欲陨。"（《心潮篇·今夜的风》）这处于动态的满天繁星，与辛亥革命时期文学中常见的水天冷月，自是别一样情境。冰心

①《浅草》1卷2期，署名默声。

②《诗》1卷2号。

③《小说月报》14卷10号。

赞叹道:“灿烂的繁星,衬着深蓝的夜色,那幽深静远的太空,真使人微叹,使人深思,使人神游物外啊!”[1]年轻的五四作者们“神游物外”了。他们有的,仿佛听见了星星“互相赞颂”的“对语”:“沉默中,微光里,他们深深的互相颂赞了。”(《繁星·一》)有的,仿佛看见明星在“摇送它们神秘的眼波”[2]。有的,“把这满天的星辰,聚拢在我的怀里”[3]。有的,向满天明星献上自己诚挚的不渝的爱:“我坦露我的坦白的胸襟,献爱与一天的明星;任凭人生是幻是真,/地球存在或是消泯——太空中永远有不昧的明星!”[4]在五四文学作者眼里,星的亮度仿佛增加了,它们即使“疏”,也常常并不“淡”,光明耀眼的“鲜艳的明星”,甚至成为“生命之海中底灯塔”:“鲜艳的星,光明底结晶啊!/生命之海中底灯塔!/照着我罢?照着我罢!”[5]

① 《烦闷》,《小说月报》13卷1号。

② 默声《遗失的星》,《浅草》1卷2号。

③ 冯至《归乡·满天星辰》,《创造季刊》2卷1期。

④ 《志摩的诗·我有一个恋爱》。

⑤ 闻一多《红烛·太平洋舟中见一明星》。

最值得提到的,是鲁迅在散文诗《秋夜》里所描绘的夜空:

> 这上面的夜的天空,奇怪而高,我生平没有见过这样的奇怪而高的天空。他仿佛要离开人间而去,使人们仰面不再看见。然而现在却非常之蓝,闪闪地映着几十个星星的眼,冷眼。他的口角上现出微笑,似乎自以为大有深意,而将繁霜在我的园里的野花草上。
>
> ……
>
> 鬼映眼的天空越加非常之蓝,不安了,仿佛想离去人间,避开枣树,只将月亮留下,然而月亮也暗暗地躲到东边去了。

鲁迅说:“我生平没有见过这样的奇怪而高的天空。”应该说,还没有一个中国作家见过这样令人骇愕、令人惊悚的夜空。这样的夜空不只是对现实社会的象喻,它渗透着鲁迅具有强烈现代性的心理感受,也潜涵着鲁迅特有的“鬼气”。这样的夜空,并非鲁迅真实地看到的,而是他犀利地感觉到的。

人的视觉能力很有限,而心灵感受力却没有极限。五四作者不只用眼睛望夜空,而且,以自己的心灵感受夜空。在万籁幽

寂的夜空下面，他们居然听到了声音。“旋律的世界，/沉默的大海？嘍嘍的是什么声音？/悠悠的是什么情绪？/我自己也难索解！”（田汉：《夜》[①]）让我们与五四作者一起，屏气凝神地倾听吧！“倾听着——宇宙的慈母，低唱催眠的天歌。”（梁宗岱：《星海·太空》）“万籁从静中吹起——隐约中似有‘天昊’的歌声漫延。”（邓均吾：《白鸥·海滨》）声音在“漫延”着。这是外界的真实的声音吗？它们更是心灵的声音。是啊！“数不尽空中的明星，听不尽灵府里的幽鸣。”（王统照：《童心·泰山下宾馆中之一夜》）当五四作者在夜空下沉浸于冥想，他们能“听出宇宙进行的声息，黑夜的脉搏与呼吸，听出无数的梦魂的匆忙踪迹。”（徐志摩：《夜》）这是“永恒的深秘节奏，静寂的神明体会宇宙静寂的和声。”[②]心弦与宇宙的和声，使夜空上下荡漾起音乐气氛。

在五四时期的文学作品里，我们也能找到一个关于夜空的意象群。它以“繁星”为中心，包括着明星、流星、小星，也包括着明月、月儿……

① 《少年中国》1卷12期。

② 宗白华《我和诗》，写于1923年，收入《美学散步》。

夜空是在与审美主体的相互关系中被感知的。辛亥革命时期文学里以“冷月”为中心的意象群与五四文学里以“繁星”为中心的意象群，凝聚着两代文学作者不同的审美追求，对应着两代文学作者不同的心灵世界。而当我看到梵高的著名的画《星夜》，我对两代文学作者望夜空时所做出的不同的审美选择有了更感性的理解。在《星夜》里，月牙形的月亮是一色的，放射出安静的光辉，它是星星的陪衬。而星星们则是由弯条状的小块组成，像在旋转着、移动着。《星夜》所表现的宇宙活力与那一颗颗星星的动态密切相关。一般来说，人们从月亮和星星获得的审美启示是不同的。

月，“阴精也”（《周易》），“太阴之精”（《说文》）。它圆而缺，缺而圆，周而复始，天荒地苍而依然如旧，似乎证实着世界的稳定性。因而，在古人眼里，月亮与太阳一样有神圣感。许多民族不是都曾有过对月神的崇拜吗？辛亥革命时期的诗人们依然对月亮保持着一定的敬畏。“一片中天好明月，狂歌须上最高

峰。"（周实:《二十二初度日自题肖影》）"独有峨嵋一片月，懔懔相照印怒涛。"（中央:《寄太炎威丹》[①]）"试向高峰窥皓月，偶开天眼觑红尘。"（王国维:《浣溪沙》）那凛然挂在夜空的明月，以它特有的"神性"美，成为尚带有古典特征的圆满清晰的审美理想的象征。只有它，才配陪伴英雄，一位诗人不是恍惚看见自己英勇牺牲的战友在明月之旁吗？"恍见英雄伴月阴。"（周人菊:《痛哭周烈士实丹》）不但如此，而且，月亮对应着辛亥革命时期一代进步文学作者的心灵世界:一个尚保持着均衡与坦然的平稳的心灵世界。"世变方如云出海，余怀仍似月当头。"（胡石予:《中秋》）"兴亡眼底波千叠，皎洁胸中月一轮。"（周实:《和啸叔秣陵杂感韵·之四》）月亮超越尘世的矜持气度，向他们昭示着人生的庄严。无论世间多么浮嚣、多么纷乱，无论路途怎样艰辛，人生怎样苦涩，只要胸中有一轮光明的月亮，他们的心灵世界便是一个皓洁的世界。名重一时的革命宣传家、南社诗人雷铁厓在一首《无题》诗里写道:"心劳终不怨，只期明月鉴。何时月高悬，照我心一片。"

① 《国民日日报汇编》第3集。

我在前面谈到过，当辛亥革命时期的诗人们从夜空中寻找对于地上现实世界的暗示，他们的艺术视线难以达到天的高处，他们所见到的月亮低而大。然而，当他们将月亮作为心灵的依托，他们描绘了格外明亮的"高悬"着的月亮。对于当时竟相好佛的激进知识分子来说，"空明遥共"的"冰轮"[②]即是"万劫光明"的"法轮"[③]。面对着冰清玉洁的月亮，面对着弥漫着月光的空明的天和空明的水，那些岑崟磊落的心灵倍感明彻，"譬如盛夏之时一切众生常思月光。月光既照，郁热即除，月爱三味，亦复如是，能令众生除贪恼热。"（《涅槃经·二十》）佛教各派都崇拜"圆"，圆而明的月亮不但舒慰着诗人心中的郁结，成为想象中心灵的憩息地，而且为诗人参禅机提供着启迪。陈去病写道:"大好团圆月一规，倚阑间玩尽移时。明心见性应如此，莫复中边悟彻迟。"（《金陵杂诗·之十二》）女诗人徐蕴华写道:"云开浑似疑团破，月上真同悟境通。"（《小窗遣兴》）高旭在《旅夜感怀》里写道:

② 陈去病"洗涤铅华脱垢尘，空明遥共此冰轮"。（《寓楼对月》）

③ 丘逢甲"中天还见月华新，……万劫光明此法轮"。（《南园对月》）

世界微尘无我我，灵魂终古自生生。
填残木石仍余恨，扫尽铅华尚有情。
鸾凤飘零此何世，鸡虫扰攘总浮名。
倚楼自撤银灯去，独向天空看月明。

在静谧的夜间，诗人在静虑中体悟自己的生命：一个"微尘"一般的"无我"的"我"。然而，这种了悟尚未能使作者心境空明，悲怆感、寂寞感涌上心头，"恨"与"情"牵扯情怀。诗人感时抚事，感慨"飘零"的人生旅途，多舛的人生命运，不禁忧戚焚心。哪里是心灵的宁静的皈依？终于，作者写下"独向天空看月明"的结句，他只有在月亮的光明的辉耀中找到寄托心灵的澄明的所在。

丘逢甲的"钓月图"题诗，飘逸着十分清朗的意趣：

得水月光活，能诗画意深。
直将垂钓意，自证妙明心。
残魄支天地，扁舟阅古今。
秋江妙无际，自证妙明心。
(《题王寿山先生钓月图》)

隐现于水中的柔和流丽的月影能唤起人对世间美好事物的真情的赏爱。"钓月"是寻幽养性的闲趣、雅趣、清趣、妙趣、禅趣。能钓上来什么呢？"自证妙明心"。在"钓月"的素雅的姿致中，心灵臻于澄莹之境。辛亥革命时期的中国激进知识分子，在慷慨激昂的一面以外，毕竟还保存着高情雅怀的另一面。

当辛亥革命时期的诗人们描写着孤月、冷月、残月，月成为国家现实局势的象征。而当他们咏唱着月的光明、宁静和纤尘不染，月又成为他们心灵渴望的象征：渴望心如月朗、心如月静、心如月洁。这两种象征指意，都是中国古代文学关于月的定型指意的延续。

夜空在五四时期文学作者的艺术灵感中，占据了更重要的

位置。郭沫若在自己的诗集《星空》的扉页上，题写了康德的一段话："有两样东西，我思索的回数愈多，时间愈久，他们充溢我以刻刻常新，刻刻常增的惊异与严肃之感，那便是我头上的星空与心中的道德律。"从郭沫若的作品里，从其他五四作者的作品里，我们也能感到：对应着他们心灵世界的，是星空。不少作者已经意识到这种对应，他们披露了自己心灵里星光灿烂的夜空："我的心，/是一张明镜。/宇宙的万星/在里面灿着。"（宗白华：《流云》）"我的心像个黑夜，/满天星在流陨。（《春的歌集·夜》）"倘若我心头满贮了悲哀，常常地震动着，/好像夜色蒙着千万颗明星，红红绿绿地闪着。"（沈松泉：《心头的月光》[①]）

① 《小说月报》13卷1号。

对于五四作者来说，星空是一首令人心荡神驰的生命诗篇，它充溢着神秘感。

关于"神秘"，爱因斯坦以自己的生命体验做出过著名的解说："我们所能有的最美好的经验是神秘的经验。它是坚守在真正艺术和真正科学发源地上的基本感情。谁要是体验不到它，谁要是不再有好奇心也不再有惊讶的感觉，他就无异于行尸走肉，他的眼睛是迷糊不清的。""我们认识到有某种为我们所不能洞察的东西存在；感觉到那种只能以其最原始的形式为我们感受到的最深奥的理性和最灿烂的美……我自己只求满足于生命永恒的神秘，"[②]"神秘"，即使不如爱因斯坦所说是"最美好的经验"，它也是相当美好的。作为艺术美的"神秘"，具有不低于崇高、优美、庄严、冷峻……的品格，它的谲幻，绮丽、深冥、迷离，能够产生相当微妙的审美效应。比起白日来，黑夜更容易诱发"神秘"的感觉。夜的黑暗、夜的朦胧、夜的幽深，以及夜所展现出的无比神奇的星月辉耀的天空，都在证实着无限的未知的世界的存在。

② 《我的世界观》，中译见《纪念爱因斯坦论文集》，第50页，上海科学技术出版社1979年版。

当新的精神生命开始苏醒，年轻的五四作者面对神秘的宇宙生命，体味同样神秘的个体生命。"有限"的个体生命，是在"无限"的宇宙之中："我安放在宇宙里"（刘大白：《再造·泪痕之群·六》）"我们都是自然的婴儿，卧在宇宙的摇篮里。"（冰心：《繁星·十四》）同时，"无限"的宇宙，又涵映在"有限"的生

命之中："我想诗人底心境譬如一湾清澄的海水，没有风的时候，便静止着如像一张明镜，宇宙万汇的印象都涵映着在里面；一有风的时候，便要波翻涌浪起来，宇宙万汇底印象都活动着在里面。"[1]这样，"有限"的个体生命与"无限"的宇宙生命建立起了密不可分的精神联系。成仿吾在《静夜》里写道："死一般的静夜！我好像在空中浮起，/渺渺茫茫的。/我全身的热血/不住地低声潜跃，/我的四肢微微地战着。"在宇宙的静寂的律动中，生命神秘地颤栗。比起辛亥革命时期的那一代文学作者来，五四作者有更敏锐的生命感觉和生命体验，他们的心绪更具流动性，他们心灵的一部分已经开始处于骚动、迷乱的状态。

有不少五四作者曾经寄意于流星。可以说，中国文人还从来没有这样注意流星。流星的瑰丽和迅忽使五四作者惊喜交集，感受剧烈的审美快感，给他们以生命的暗示："我何等艳羡你，/皎皎的流星！/纵然是一刹那间/你便化为烈焰而消陨，/你总是这般地美丽晶莹！"（邓均吾：《流星》[2]）于是，五四作者找到了一个激动人心的比喻：将自己的生命喻为"流星"。如流星般短暂，亦如流星般"狂奔"；如流星般熠耀光芒，亦如流星般难以把握。"我生如一颗流星，/不知要流往何处；/我只不住地狂奔，/曳着一时显现的微明，/人纵不知我心中焦灼如许。"（成仿吾：《序诗·一》）在生命如流星的比喻中，也分明显示着五四作者的新的精神素质。

五四作者描写了星空下的不同心理体验。在冰心的小说《悟》里，我们看到一个陷于人生迷津的青年，面对星空，完成了"永久的哲学"。在主人公充满诗情的沉思里，流荡着与宇宙星辰性灵交融的真诚渴望。这份真诚使作品并不高明的描写有了诱人的魅惑力。

如果说冰心仍然企望在夜空上寻找心灵的归宿——尽管是与辛亥革命时期文学作者有所不同的心灵归宿，那么，淦女士作品里的人物在星空下体味到的则是更微妙、也更真实的感受。在小说《隔绝》里，一个决心以生命殉自由的女性，被星空深深地打动了。神思摇荡中，她重温了一年前夜空下的幸福幽会，无限

① 郭沫若致宗白华信，《三叶集》，第7页。

② 《浅草》1卷1期，署名默声。

柔情袅袅升起，潺潺涌出。“迷乱的星光”曾经给她以微妙的爱情启示，鼓荡着青春心灵的爱情悸动。只有耽于新的爱情向往的女性，才会如此兴奋于“爱的神秘”与“夜的神秘”的相并，才会有如此神秘的爱情体检与审美体验。

郁达夫作品中的人物从星空领略到了悲哀。“在一个星光灿烂的秋天的夜”，于质夫“仰起头来看见了几颗明星，在深蓝的天空里摇动，他胸中忽然觉得悲惨起来。这种悲哀的感觉，就是质夫自身也不能解说”，“他看看黄浦江上的夜景，……觉得将亡未亡的中国，将灭未灭的人类，茫茫的长夜，耿耿的秋星，都是伤心的种子。”（《茫茫夜》）由感觉到明星的“摇动”而“忽然觉得悲惨起来”，在夜空与心灵之间存在着某种隐秘的“不能解说”的联系。从林如稷小说《流霰》主人公亦维眺望夜空的眼光中，我们更是感到了近于绝望的情绪。那是怎样阴惨的星空啊：“惨绿的星群，闪耀跃栗在蓝灰的密幕内，从黑域掩不尽的云影内漏出。”亦维“凝神翘瞻着冥冥不语的太空，连续舒嘘胸中的悲怨。”这种“悲怨”，由具体不幸引发，又超越了具体不幸。对于五四时期的一部分文学作者来说，中国知识分子向来赖以自持的心理上的和谐感与情感上的安全感正在逝去。

五四作者仍然喜欢月亮。在他们的作品里，“星”与“月”时常在一起。

早在儿童时代，郭沫若就以他的早熟的艺术心灵，感受过星月之夜的“清醒的陶醉”，那“轻淡的银光幻境”，永远保留在他的记忆之中。[①]五四时期的郭沫若曾写道：“假如我有波艇时，我很想在星月夜中，在那平如明镜的海波上飘摇，就得如雪莱一样，在海水中淹死，我也情愿。”[②]

五四作者仍然喜欢月亮的明亮、宁静、美丽、清冷，以及月亮特有的清纯之气。无论什么时代的作者都可能会喜欢这些。值得注意的是，对于五四作者来说，月亮不再具有令人敬畏的神性，它成为了一个普通的、有趣的、令人感到轻松的伙伴：“弯弯的新月/笔直地航出云中。/好一支黄金的游艇呀！”[③]月亮“在微笑”[④]，它“在云端游戏”[⑤]，它在江中“活泼泼地跳舞[⑥]”。如果

①《文艺论集·儿童文学之管见》。

②《海外归鸿》，《创造季刊》1卷1期。

③ 刘延陵《新月》，《雪朝》第7期。

④ 见邓均吾《白鸥·偶成》。

⑤ 见邓均吾《心潮篇·夜》

⑥ 顾敦锋《龙头集选·钱江月舞》，《弥洒社创作集》第2辑。

说在辛亥革命时期的诗人们那里，月亮较多地被崇高化、圣洁化了的话，在五四文学中，月亮则经常被人格化。在五四青年作者的眼里，月亮尤其显出楚楚动人的女性姿容。它是“可爱的安琪儿”[①]，它是“好看的姐姐[②]”。在五四时期作者的艺术想象中，月与抒情主人公的关系更亲密了，更平等了，尽管五四作者的审美眼光已经射向天的更高处。月有时被当做了爱人的化身：“假如我是颗小星，/我愿随你巡行。/假如我是片浮云/我愿拥抱着你深深。/我能怜你的孤洁，/你也慰我的飘零！”（邓均吾：《白鸥·月》）田汉则向着“朦胧的月亮”直接诉说天真的遐想。[③]

① 冷玲女士《月下》，《创造季刊》1卷4期。

② 郑伯奇《拜月图》，《创造季刊》1卷3期。

③《朦胧的月亮》，《少年中国》1卷2期。

在闻一多的笔下，出现了令人惊异的月亮，那是像太阳一样辉煌的月亮：

> 我只觉得你那不可思议的美艳，
> 已经把我全身溶化成水质一团，
> ……
> 哦！月儿，我这时不敢正眼看你了！
> 你那太强烈的光芒刺得我心痛。……
> （《红烛·李白之死》）

闻一多是在描绘李白所看到的月亮，然而，李白笔下的月亮并没有这般美艳，这般强烈。这分明是闻一多在五四时期所感受到的月亮。

月亮，依然是那个月亮，五四作者却从中获得着与辛亥革命时期文学作者很不相同的感受。正如五四诗人刘大白在诗中所写的：

> 人们眼底变幻吧，
> 月何曾变幻哪？——
> 不，月是照彻人心的明镜，
> 人心变幻了。
> （《秋之泪·看月之群》）

五四作者依然感受着月光的引力。这种引力有了更多的神秘的意味。徐志摩写道:“月光有一种神秘的引力。她能使海波咆哮,她能使悲绪生潮。月下的喟息可以结聚成山,月下的情泪可以培畤百亩的畹兰,千茎的紫琳耿。(《印度洋上的秋思》)五四作者心头依然有一片月光,那已经不尽是渗入内心的和谐。在心头的月光里有奇异的难以捕捉的思想在“颤动着”。一位作者写道:“奇异的思想在我心头上的月光里颤动着,好像窗外的树在月光里摇曳而反映在窗上一样。”[①]当五四作者以新的灵感方式改变了自己视觉感觉中的宇宙秩序,他们对月光有古人难以想象的新颖而幽秘的感悟。陆志韦写道:“月光在棕树,/那一天我亲自看见了。/我的祖宗梦想不到的,/我用肉眼同他会面了。”“月光在棕树,/那是何等样的光,/我以后不再做杜甫的奴隶,我亲自见了宇宙的文章。”(《渡河·月光在棕树》)这位作者见到了什么?“宇宙的文章”是怎样的?难以言表,读者只能自去领悟。

在我阅读辛亥革命时期与五四时期的文学作品时,常常想起一位外国学者的话:“一个人内心里对安排事物的精神因素,在他对星宿的感性认识中起着作用。”[②]艺术家审美感知的过程即是“构图”的过程。古往今来,他们总是或自觉或不自觉地在夜空上寻找对于地上生活的暗示。“艺术家表现他所想象的宇宙时,至少,他确定了自己的美梦。”[③]仰望夜空,人们更深切地感受地上的生活。因而,又如泰戈尔所说,诗人所认识的“决不是宇宙的解剖图,而是宇宙的容颜。[④]”人只能感觉着却看不见自己的内心世界,而人的肉眼所能看到的最宏伟的图像则是夜空。不论在地球的什么地方,人们都往往会感到自己所看到的夜空图像是完整的。我们欣赏艺术作品,容易发现艺术家构造的夜空图像与他本人的心灵图像之间的暗示性联系。在二十多年的时间里,天体世界的变化非常微小。那璀璨而神秘的繁星,不是同样闪烁在辛亥革命时期的祖国夜空吗?然而,在辛亥革命时期与五四时期的文学作品里,出现了两个不同的夜空。这不是天文学家眼里的夜空,而是艺术家眼里的夜空。它体现着两代

① 沈松泉《心头的月光》,《小说月报》13卷1号。

② 贡布里希《古典艺术传统的两面价值——论艾比·瓦尔堡的文化心理学》,中译见《美术译丛》1986年2期。

③《罗丹艺术论》,第93页,人民美术出版社1978年版。

④《诗人的宗教》,愈之译,《小说月报》14卷9号。

文学作者审美知觉的选择性，它成为了两代文学作者内在心态的表象与象征。

那么，年轻的五四文学作者们是否就此弃绝了宁静、清澄、和谐的中国古典趣味呢？并不。

宗白华曾经这样谈到他在近代人生与古典趣味之间的踟蹰："我了解近代人生的悲壮剧、都会的韵律、力的姿式。对于近代各问题，我都感到兴趣，我不那样悲观，我期待着一个更有力的更光明的人类社会到来。然而莱茵河上的故垒寒流、残灯古梦，仍然萦系在心坎深处，使我时常做做古典的浪漫的美梦。"[①]他写于1921年的诗《生命之窗的内外》极为敏锐地捕捉住了"一个近代人的矛盾心情"。[②]诗中，一个近代人心灵趋向中的矛盾，分别在"白天"与"黑夜"找到了依傍和寄托。白天，诗人面对着外部现实世界，在逐渐加快的生活节奏中，领受现代生活的蓬勃生气，"活动、创造、憧憬、享受"，诗人被这"动"的人生所感召。而"黑夜"则引诱着诗人的心灵由"动"趋向于"静"，他的"缕缕的情丝"超越着外部现实，徜徉于幽秘、和穆的精神世界。显现于"绰约的心影"的，是"庙宇"、"残堡"、"冷月"、"孤棹"。该怎样解释这种"近代人的矛盾心情"？是"黑夜"在诱惑诗人的精神意向向着古典趣味倒退么？

①② 《我和诗》，《美学散步》，第211页，上海人民出版社1981年版。

在五四文学里，我们不但能看到充满现代性审美意趣的夜空描绘，而且，仍然能听到许多幽美的夜曲。它们所表现的精神气韵与中国古典趣味相接相续。例如郭沫若收入《星空》集中的《静夜》和冰心《繁星》集中的某些章节。而刘大白收入《再造》集中的《秋夜湖心独步》则简直像是古诗的白话译文："剩天心一月，/湖心一我。""除是疏星几点，/残灯几闪，/流萤几颗。"这种寡然索味的旧诗式的"新诗"，我们能在五四文学中找出不少。这一类作品的产生，不见得是作者有意摹仿古人（从理论上，五四作者对摹仿古人是反感的。）而是说明作者内心确实存在着与古人共通的趣味。当然，即使表现古典趣味，也不是不能翻新出奇。而有些作者受到自身艺术表现力的限制，只能以古诗中惯

用的、甚至“公用”的词语和意境，来抒写与古人共通的感受。

王统照曾经描绘着美的诱人的“夜之静境”：“星光照在深黑的水中，/松声微动在疏星的光里，/只听到水鸟拍翼的声音，/只听到迟缓的细语。”“静的一切”给他以“深沉的感动”，“吹拂了”他的“烦虑”，使他“生出甜蜜的叹息。”他写道：“我切愿永久；永久地沉在静默中！/常吸着静中的甜蜜！/但静境呵！/静的一切呵！/我不愿抛弃你！/我更有何法常常来留恋你？”[①]

① 《静境》，《诗》1卷4号。

这种对“静境”的留恋不是与蓬勃热烈的五四精神很不协调吗？如果我们联想到在五四前后东西方文化问题大论战中，新文化运动的倡导者们正以决绝的态度批判“静”的固有文明，我们更应当对五四文学中实际存在着的“静”的意向做出解释。何况，留恋静境，并非五四文学的个别的现象，它相当普遍地被表现着。

五四时期持有不同主张的人们大体上都把“静”与“动”看作东方文明与西方文明、古代文明与近代文明分别具有的重要特征。李大钊明确指出：“吾人之静的文明的生活已处于屈败之势。”他号召国人：“惟以彻底之觉悟，将从来之静止的观念、怠惰的态度根本扫荡，期与彼西洋之动的世界观相接近，与物质的生活相适应”。（《东西文学根本之异点》）在当时，郭沫若却发表了很独特的议论：“动静本是相对的说辞，假定文化的精神可以动静划分，以中国文化为静，西方文化为动，我觉尚有斟酌的余地。”（《论中德文化书》）郭沫若认为：在中国文化与西方文化中，都包含着“静”与“动”。他提醒人们“不能忘情于我国的传统”。在五四时期的诗歌创作中最为强烈的表现了“动”的精神的郭沫若，竟没有在“动”与“静”之间分别高低，而只是把“动态”与“静观”看作“一片玻璃的两面”（《太戈儿来华的我见》）。宗白华也以相当平和的态度看待东西方文明的逆向追寻：“欧洲大战后疲倦极了，来渴慕东方‘静观’的世界，也是自然的现象。中国人静观久了，又破开关门，卷入欧美‘动’的圈中。”[②]

② 《致李石岑信》，见郭沫若《论中德文化书》。

郭沫若、宗白华对“静”与“动”的看法并不一致（郭沫若曾表示不全赞成宗白华的看法），然而，他们都与五四思想先驱对

传统文化的激烈态度有所不同：他们并未对中国文化中“静”的传统深恶痛绝。是郭沫若、宗白华也与杜亚泉、梁启超、梁漱溟们一样，将“复兴”中国固有文明视为救世之道吗？不是。郭沫若、宗白华及其他五四新文学作者的出发点是“审美”。

从审美的角度看，“静”与“动”确实显示着古典趣味与现代趣味的重要区别。当文学追随历史进入现代阶段，文学的思想意识、表现方式都在发生变化。同时，文学的审美意向也在发生变化。在承认文学是历史现象，并且承认文学历史的有序性的前题下，我们不能不高度评价“动”。但是，毕竟还存在着另一种尺度，将文学看做“非历史”的精神现象的尺度。文学所具有的非历史性，即超越性、共时性、永恒性的品格，决定了它的审美意向中长存着某些恒常的因素。因而，对于现代性质的文学来说，“静”并不失去其审美价值。而且，被不安、焦虑、骚动困扰着的现代人生，有可能更希求得到安宁、和谐的静态美的抚慰。

冰心既热烈地赞叹“灿烂的繁星”，也喜欢明月下面带有一层宗教色彩的寂静。收入《春水》集中的诗《晚祷》，表现作者面对“慈怜的”圆月所感受到的升华状态的静穆。淡薄的宗教情绪在作者心中泛流，月光化做了神的“恩光”，它除却烦恼，净化心灵，启迪着智慧和怜悯心。作者告诉我们，她叩拜的是上帝，然而，我们从诗中不也能领略到佛家的意境吗？更确切地说，作者信奉的是泰戈尔所倡扬的“诗人的宗教”：“诗人的宗教永不会把谁引导到任何种的固定的结论，可是无论何种事物都无不被其光辉。”（《诗人的宗教》）这种“诗人的宗教”对五四时期相当一部分文学作者有影响。王统照说：“我们要从心灵的歌声中，唱出自我实现与宇宙调谐的曲调，扩张我们中心的蕲求，达到神——宇宙的全体——的完全意识的境界。”[①]五四时期的不少文学作者仍然对佛学有兴趣，这种兴趣常常在作品中转化成了荡漾着美与爱的诗情，这与“诗人的宗教”的影响不无关系。如果说辛亥革命时期文学的佛教色彩主要表现为“我不入地狱谁入地狱”的救世情怀，“最无用是皮囊臭”的生死彻悟和对“了悟”境界的渴求，那么，在五四文学中，佛教色彩更多地与审美感

① 《泰戈尔的思想与其诗歌的表象》，《小说月报》14卷9号。

受融合在了一起。最好的例子大概是许地山的《命命鸟》了。当一对无法结合的青年恋人在美丽的月光下结束自己的生命，那景、那情，都蕴藏着幽玄的审美意蕴："那时月光更是明亮。树林里萤火虫无千无万地闪来闪去，好像那世界底人物来赴他们底喜筵一样。"仿佛是明亮的、宁静的月光诱惑着这一对青年男女走向死亡——悲怆而美丽的死亡。《命命鸟》所独具的富有魅惑力的艺术气氛，与作品的佛教色彩不无关系。

庐隐的小说《或人的悲哀》这样描写女主人公亚侠在月光下听到宗教徒祷告时的感受：

"我此时忽感一种不可思议的刺激，我觉得月光带进神秘的色彩来，罩住了世界上的一切，我这时虽不敢确定宇宙间有神，然而我却相信，在眼睛能看见的世界以外，一定还有一个看不见的世界了。"

依赖着神秘的月光，女主人公与广大的"看不见"的未知世界建立起了带宗教色彩的精神联系。庐隐曾在题为《月色与诗人》的文章里谈到"月"所独具的将诗人引向超越现实的审美境界的力量："盖其色淡近白，而光较日暗而带灰，白色则洁无我相。灰色则近墨而消沉，使人不生利禄想，超越的情感遂油然而生，艺术的冲动亦因之而起了。""而月所照的世界，则无自相，使人觉得'实在世界之消失'而忘我相，这时的喜怒哀乐，绝不止以一人的喜怒哀乐为标准。因为在这种纯洁消沉的月光之下，已将人们的小我忘了，而入于大我之境，有限的现实的梏，既除去，于是想象波涌，高尚之情鼎沸，艺术的冲动就不可制止了。"在这里，月成为了融合佛教意识与审美感受的极好的中介。

五四时期的郭沫若，则认为佛家的"枯槁寂灭"是"死静"，他极为赞赏道家的"活静"。他阐释道："欲消除人类的苦厄则在效法自然，于自然的沉默之中听出雷鸣般的说教。自然界中，天旋地转，云行雨施，漫无目的之可言，而活用永远不绝。自然界中，草木榛榛，禽兽狉狉，亦漫无目的之可言，而生机永远不息。然而自然界中之秩序永远保持着数学的谨严，那又是何等清宁的状态！人能泯灭一切的占有欲望而纯任自然，则人类精

神自然澄然清明，而人类的创造本能便能自由发挥而含和光大。”（《论中德文化书》）这种阐释其实包含着相当成分的郭沫若本人的自由发挥。郭沫若向来喜欢庄子，在五四时期，他依着自己的理解把庄子与斯宾诺莎联系起来：“他是和斯宾诺莎最相近的”。“他把宇宙万汇认为是一个实在的本体之表现。”“他倒可以说是一位宇宙主义者。”（《创造十年续篇》）郭沫若就这样将古代趣味与近代趣味糅合在一起了。

因而，当我从“望夜空”这个角度寻找五四时期我国文学审美意向变化的轨迹的时候，也不能不同时顾及到这一时期文学中普遍表现着的古代趣味与近代趣味的糅合。

（选自刘纳《嬗变——辛亥革命时期至五四时期：中国文学》，
中国社会科学出版社 1998 年版）

中国现代历史中的“五四”启蒙运动

汪 晖

1. 引 言

“五四”时代对中国知识分子来说不啻是一个辉煌的梦想，一段不能忘怀的追忆。它意味着思想的自由，人性的解放，理性的复归，永恒正义的为时已晚却又匆匆而去的来临。不过，对于一个真实地、历史地存在过的时代而言，这个定义不过是一种神话式的解释。如果说神话表达了一种以令人神往的独特形式所展示的未来，并通过一种具体行动预示着这个未来的实现，那么，“五四”就是这样一种神话。然而，神话还有另一种含义，即它是按照人们的期待而形成的对过去的理解，对真实的历史来说，它仅仅是人们按照某种意识形态的信念而作出的对于“过去”的塑造。“五四”似乎也并没有逃脱这样的命运。历史研究首先意味着历史地对待历史，任何对于历史及其人格代表的浅薄的嘲笑也正如一切按照主观的思想形式塑造历史的企图，只能换取历史的无情的嘲弄。当我选择“五四”启蒙运动作为论题的时候，这种自我提醒也许并不多余。

“五四”新文化运动也被称为启蒙运动。要描述这个运动，不能只考察启蒙思想观点和表述这些思想观点的时序，因为正如 E·卡西尔在论述西方启蒙思想时说的，“启蒙思想的真正性质，从它的最纯粹、最鲜明的形式上是看不清楚的”，“在这种形式中，启蒙思想被归纳为种种特殊的学说、公理和定理。因此，只有着眼于它的发展过程，着眼于它的怀疑和追求、破坏和建设，才能搞清它的真正性质。这整个不断起伏的过程是不能分解为个别学说的单纯总和的”。[①]我在这里所要写的主要是思想的叙述而不是事件的记录，但这些思想不仅是那个时代的思想家表述的思想原则，而且是那些有意无意地支配、指导和限制了

① E. 卡西尔《启蒙哲学》，山东人民出版社 1988 年版，第 5 页。

他们的行动(包括表述某种思想观点)的思想,那些较之明确的观点更为内在、与他们的历史处境和个人经验更为密切的思想。它至少包含了这样两个层次的内容:第一,"五四"启蒙运动是由千差万别、相互矛盾的思想学说构成的,然而作为一个统一的历史运动,它实际上必须找到一种基本的精神力量或情感趋向,从而使得各种纷纭复杂的思想学说获得某种"历史同一性"。一切对启蒙运动的历史叙述,都必须在这种"历史同一性"基础上进行,因为只有这样,才能找到打开个别学说和思想原则之迷宫的通道,才不致在观念的大杂烩中不知所措。第二,"五四"启蒙运动的历史使命与它用以完成这一历史使命的思想武器之间,存在不存在内在的分裂,也就是说,"五四"启蒙运动在提出它的一系列基本命题的时候,是否已经存在自我瓦解的因素?"五四"思想启蒙运动的悲剧性命运在多大程度上源于自身的危机,在多大程度上来自客观的历史情势?"五四"启蒙运动的性质、意义和它的命运就隐藏在对于这些问题的解释之中。我当然无力回答这一切,这篇文章也许仅仅是提出问题而已。

2. "五四"启蒙运动的"态度的同一性"

(1) 启蒙的同一性问题

——统一的方法论基础?

假如我们想寻找十八世纪西方启蒙运动的一般特征,那么按照传统回答,它的基本特征显然是它对宗教的批判和怀疑的态度。然而,启蒙思想家在几乎一切知识领域——自然科学、心理学、认识论、宗教、历史、法和国家以及美学等——进行重新思考,它显然不能用"态度"这个过于模糊浑沌的词来表述。按照卡西尔的观点,启蒙思想千差万别,却存在着一个作为所有这些思想活动的出发点和归宿的清晰可辨的中心:启蒙思想抛弃了十七世纪形而上学的抽象演绎的方法,而代之以分析还原和理智重建的方法。启蒙思想家不仅把这一方法论工具运用于心理学和认识论领域,还把它运用于历史、宗教批判、法和国家以及

美学领域。所谓认识某一对象，就是把它分析、还原为它的终极组织因素，然后在思想中把这些因素重建为一个整体。这种分析重建法正是启蒙哲学的最根本的方法论特征，也是被启蒙运动树为旗帜的“理性”这一官能的真正功能之所在。与此相联系，启蒙哲学在各个思想领域中的活动带有鲜明的经验论的、实证的倾向，它的感觉论的心理学和认识论便是典型的例证。启蒙哲学强烈反对十七世纪形而上学，反对从原理、原则、公理演绎出现象和事实，而主张从现象和事实上升到原理和原则。正是通过这场斗争，启蒙运动极大地推动了西方思想的世俗化进程，促成了科学的蓬勃发展。而这也正是启蒙运动最伟大的历史功绩之一。[①]

当人们把“五四”运动作为一个启蒙运动来分析时，首先涉及的是这个运动用各种“新”思想批判和否定了中国几千年的封建传统，提出了“人的解放”、“民主”和“科学”等现代思想，并没有人从启蒙思想的方法论特征这一基本线索来描述“五四”启蒙思想的复杂内涵。这不是偶在的。新思潮的一些代表人物也曾试图把分析和实验的方法运用于历史、宗教和文学领域，例如吴虞、陈独秀等人对家族制度与专制主义的关系的分析，[②]李大钊关于物质变动与道德变动的论述，[③]胡适的白话文理论和用实验的方法对《红楼梦》进行的考证……《新青年》第7卷第1期的《新青年宣言》明确声明：“我们相信尊重自然科学实验哲学，破除迷信妄想，是我们现在社会进步的必要条件。”不能把这仅仅视为受杜威实用主义哲学影响才偶然出现的字句，事实上，启蒙思想家只有对中国社会的政治结构、经济结构、伦理结构……作出精密的分析、还原和重建，才能真正认识从而改造一种心理现象和社会现象。一个成功的改革运动，必须具备关于改造对象和改造结果的相对精密而完备的知识，而这种知识的获得又需要理性的分析和科学的实验。这就是西方启蒙思想对于法国以至欧洲的资产阶级革命的最为重要的贡献。

然而，试图在“五四”启蒙运动中寻找某种一以贯之的方法论特征几乎是不可能的。这不仅因为中国启蒙思想缺乏欧洲启

① 《启蒙哲学》，第3～4页。

② 吴虞《家族制度为专制主义之根据论》，《新青年》第2卷第6号；陈独秀《孔子之道与现代生活》，《新青年》第2卷第4号；李大钊《孔子与宪法》，《甲寅》日刊，1919年1月30日，等等。

③ 李大钊《物质变动与道德变动》，《新潮》第2卷第2号；《由经济上解释中国近代思想变动的原因》，《新青年》第7卷第2号。

蒙哲学的那种深刻的思维传统和知识背景，更重要的是，中国启蒙思想所依据的各种复杂的思想材料来自各个异质的文化传统，对这些新思想的合理性论证并不能简单地构成对中国社会的制度、习俗及各种文化传统的分析和重建，而只能在价值上作出否定性判断。这里涉及到两个方面的问题：

第一，"五四"启蒙运动所推崇和宣扬的各种新思想主要是从西方搬来，而不是来自对中国社会结构和历史过程的独特性的分析，因此许多深刻的思想命题是"悬浮"在人们所处的实际生活状态之上的，它们可能引起人们的震惊，却难以成为全社会持续关注的问题。只有当一种思想与它所分析的对象达到真正契合时，才有可能得出有效的结论。在我看来，真正地体现了"五四"启蒙思想的历史深度的，是吴虞、鲁迅等人对中国家族制度和礼教的分析和批判，这种分析和批判直接触及了中国社会的专制制度和组织结构之不同于西方社会的独特性，从而也就揭示了中国社会变革之不同于西方社会变革的独特性。他们的分析不仅暴露了中国社会组织结构和伦理体系对"人"的严重戕害，而且深刻地说明中国社会变革将不是以皇权或宗教权威的消灭为标志，因为中国的专制主义是渗透在社会的基本细胞家庭及其伦理形态之中，它并不会伴随专制君主的灭亡而灭亡。事实上，一系列肯定性的命题，如个性解放、妇女解放、思想自由，等等，只有在人们意识到自身所处的实际处境之后才具有它们的历史意义。

第二，尽管"五四"时期全面地引入了各种西方思潮和学说，但并不像人们想象的那样，是在几年的时间里"走完了"西方几百年才走过的历程。对于西方历史来说，任何一种新兴的思想、学说，无论它以如何叛逆的、反抗的姿态出现，你都能从社会生活的变迁和思维逻辑的衍展中发现它与产生它的社会结构和文化传统的历史的和逻辑的联系。例如马克思主义作为一种崭新的思想体系，它的科学基础、社会生活基础和思想源泉都是十分明晰的。这个学说对于古典经济学、古典哲学和空想社会主义的批判否定是在一种历史逻辑的发展中进行的。然而，对于中

国在相当短暂的时期内同时引入的各种学说和社会思想来说，那种内在的历史与逻辑联系并不存在，即使像鲁迅这样深刻的思想家，也可以把施蒂纳、尼采与托尔斯泰、卢梭相并提；许多青年思想家同时信奉着马克思、巴枯宁、克鲁泡特金、列宁、尼采、罗素、杜威……的学说。对于一个思想运动以至一个思想家来说，各种"异质的"学说相并存的局面，是以这些思想学说之间的历史的和逻辑的联系的丧失为前提的，因为只有在这个前提之下，各种"异质的"学说之间的那种对抗性、矛盾性和不可调和的分歧才能被忽略不计。[①]但是，任何一种思想学说丧失了它的历史的和逻辑的生长环境，也就丧失了它的严格的规定性和由这种规定性所产生的历史价值。在这样的历史状况中，寻找作为一个启蒙运动的"五四"新思潮的统一的方法论基础自然变得格外困难。

① 毛泽东在回忆《新青年》对他的影响时说："在这个时候，我的思想成了自由主义，民主改良主义，乌托邦社会主义等等观念的一种奇怪混合物。关于'十九世纪的民主主义'，乌托邦主义，和旧式的自由主义等等，我有一些模糊的情感，但是我是确定地反军阀主义的……"《五四运动回忆录》（上），中国社会科学出版社1979年版，第7页。

（2）"态度的同一性"的形成

那么，在缺乏统一的方法论基础，缺乏内在的历史和逻辑的前提下，是什么力量使千差万别的学说、个性各异的人们组成了一个"思想运动"或"新文化运动"？事实上，在中国历史上，没有一个时代的文人像"五四"新文化运动者那样相互之间（团体之间、个人之间）区别得那样分明，也没有一个时代的文人像"五四"新文化运动者那样在如此分明的歧异中保持着较之"歧异"更为"分明"的"同志感"。这种"同志感"是如何形成的？

这种在各种理论矛盾之中仍然保持着的内在统一性乃是一种"基本态度"。如果说使用"态度"这个词描述西方启蒙运动太过模糊和浑沌的话，那么这个词的既明确又模糊的特点却完全适合于"五四"文化运动的特点：它的统一性和它的模糊性。"态度"不属于理论的范畴，不具备理论逻辑的意义，而是人们对于对象的一种带有倾向性的比较稳定的心理状态。胡适后来回顾说：

据我个人的观察，新思潮的根本意义只是一种新态度。

这种新态度可叫做“评判的态度”……“重新估定一切价值”八个字，便是评判的态度的最好解释。[1]

根据胡适的看法，这种评判的态度表现为两种趋势。一方面是讨论社会、政治、宗教和文学的种种问题，如孔教问题、文学改革问题、国语统一问题、女子解放问题、贞操问题、礼教问题、教育改良问题、婚姻问题、父子问题、戏剧改良问题，等等；另一方面是介绍西洋的新思想、新学术、新文学、新信仰，如《新青年》的“易卜生号”、“马克思号”，《民铎》的“现代思潮号”，《新教育》的“杜威号”，《建设》的“全民政治”的学理，以及北京的《晨报》、《国民公报》、《每周评论》，上海的《星期评论》、《时事新报》、《解放与改造》，广州的《民风周刊》等报纸杂志介绍的种种西方学说。胡适把这两种趋向归结为“研究问题”和“输入学理”。但是，在当时的“反传统”的潮流中，“评判的态度”中认知的因素远弱于情感的因素，因此不足以在总体上建立起“评判的方法”。尽管新文化人物在“研究问题”时发表了不少精辟的分析性意见，但在基本上，“价值判断”的意义远胜于对问题的“结构分析”。所以胡适说，“评判的态度，简单说来，只是凡事要重新分别一个好与不好”[2]，对于孔教、旧文学、贞操等的讨论就在于它们对于今人的“价值”。

各种西方思想纷至沓来，同一个群体以至同一个个人可以同时信奉相互矛盾的学说，其前提就在于“价值判断”：“对于旧有学术思想的一种不满意，和对于西方的精神文明的一种新觉悟。”[3]因此，“评判的态度”首先是一种价值判断，而不是“分析重建”。虽然这种判断过程包含了某种“分析重建”的因素，但从总体上说没有贯彻为一种普遍的方法。胡适的《新思潮的意义》一文别有针对马克思主义传播的含义，但他把“评断的态度”视为“新思潮运动的共同精神”和“根本意义”，的确抓住了“五四”启蒙运动的基本特征。1915年9月发刊的《青年杂志》第1卷第1号发表陈独秀的《敬告青年》一文，那著名的六条准则概括了《新青年》的基本倾向：“自主的而非奴隶的”、“进步的

①②③《胡适文存》卷四，第1022~1023、1023、1028页。

而非保守的"、"进取的而非退隐的"、"世界的而非锁国的"、"实利的而非虚文的"、"科学的而非想象的"——这六条准则与其说标明了一种思维的方法，不如说建立了一种对待自身和社会的态度、一种道德律令。"五四"人物也意识到"新思潮"自身常常流于空泛，因而强调审慎分析，例如《新潮》"特辟'出版界评'，'故书新评'两栏……就书籍本身之价值批评者至少，借以讨论读书之方法者甚多"[①]，并指出应分析中国社会的独特性。然而，即使是这些明确地意识到"新思潮"在倡导"科学"的同时却缺乏科学方法的刊物，也并没能真正贯彻他们的宗旨。事实上，"五四"前后的新文化团体和刊物往往是建立在某种"基本态度"之上，他们虽然有时也标榜某种"主义"，但在理论上从未有过纯粹的"逻辑一致性"。茅盾、郭沫若、郑伯奇、鲁迅等人在阐述文学研究会、创造社和语丝派时，不约而同地强调了各个社团内部的分歧，并使用"基本的态度"[②]、"创造的态度"[③]、共同的态度[④]来表述他们的内在"同一性"以及他们相互间的分歧。如果说分歧的个人由于某种"态度"的既明确又模糊的统一性形成了团体，那么对立或歧异的团体也由于某种更为基本的"态度"的既明确又模糊的统一性形成一个历史性的文化运动。

这就是说，"五四"新文化运动在政治、伦理、哲学和文学等方面呈现了一种"无序"而矛盾的特征，它的内在同一性从表面上是看不出来的：作为一个思想启蒙运动，它找不到一个共同的方法论基础，缺乏那种历史的和逻辑的必然联系。然而，这绝不意味着，"五四"启蒙运动没有它的内在同一性，只是这种"同一性"不存在于各种观念的逻辑联系之中，而是存在于纷杂的观念背后，存在于表达这些相互歧异的"观念"的心理冲动之中，也即存在于思想者的"态度"之中。近年来引起巨大争议的"五四反传统主义"，就是作为一种对于对象的相对稳定的心理状态，作为一种"态度"，持续地存在于"五四"以及其后的中国历史之中。

（3）"态度的同一性"与新文化运动的历史特征

任何一个思想运动都体现了一种对待历史传统、现实与未

① 《新潮发刊旨趣书》，《新潮》第1卷第1号。

② 茅盾：《关于"文学研究会"》，《中国新文学大系·小说一集·导言》，上海良友图书印刷公司1935年版。

③ 郑伯奇《中国新文学大系·小说三集·导言》。

④ 参见鲁迅《我和〈语丝〉的始终》，《鲁迅全集》第4卷，第166～167页，人民文学出版社1981年版。

来的"态度",然而,当一个缺乏内在的方法论基础的思想运动仅仅依靠"态度"的统一性来维系自身的时候,它的命运也就不难想象。在进一步论述"五四"提出的启蒙主义命题的内在逻辑矛盾之前,我想先分析一下在"态度的同一性"基础上形成的"五四"新文化运动的一些基本特征:

第一,"态度"作为一种心理倾向,它总是指向一定的对象,离开了特定的对象,"态度"的统一性也就不存在了。因此,"五四"新文化运动的最重要的特征就是它的对象性:对于中国传统文化和社会的批判和怀疑。"态度"的对象性特征决定了这个思想运动的各个组成部分必然在与对象的否定性关系中一致起来:重估一切价值、偶像破坏论成为"五四"时期最为流行的思想口号正说明了这一点。1919 年 1 月,陈独秀在《新青年》第 6 卷第 1 号发表《本志罪案之答辩书》,实际上也总结了《新青年》几年来的工作。他指出传统社会"非难本志的,无非是破坏孔教,破坏礼法,破坏国粹,破坏贞节,破坏旧伦理(忠孝节),破坏旧艺术(中国戏),破坏旧宗教(鬼神),破坏旧文学,破坏旧政治(特权人治),这几条罪案"。尽管陈独秀声明,这种"破坏"背后蕴涵了一种共同的价值理想,即"只因为拥护那德莫克拉西(Democracy)和赛因斯(Science)两位先生,才犯了这几条滔天的大罪",但实际上,《新青年》同人对"民主"和"科学"的理解并不一致:陈独秀把近世文明归结为人权说、生物进化论和社会主义,而在他看来这一切都来自法兰西革命,前者出自拉飞耶特(Lafayette)(他甚至认为美国独立宣言亦其所作),后来"本诸法兰西人拉马尔克(Lamrk)",次者则有巴贝夫(Babeuf)、圣西孟(Saint Simon)和傅里耶(Fonrier);[1]李大钊则认为,法兰西革命是"立于国家主义上之革命,是政治的革命而兼含社会的革命之意味者也。俄罗斯之革命是二十世纪初期之革命,是立于社会主义上之革命,是社会的革命而并著世界的革命之采色也",因而他呼唤"吾人对于俄罗斯今日之事变,惟有翘首以迎其世界新文明之曙光,倾耳以迎其建于自由、人道上之新俄罗斯之消息……"[2];胡适则崇拜美国式的民主制度,"美国独立檄文,细

① 陈独秀《法兰西人与近世文明》,《新青年》第 1 卷第 1 号。

② 李大钊《法俄革命之比较观》,《言治》季刊第 3 册,1918 年 7 月 1 日。

细读之，觉一字一句皆扪之有棱，且处处为民请命，义正辞严，真千古至文……”[1]他把杜威“实验主义”作为“生活和思想的响导”、“自己的哲学基础”；[2]鲁迅在倡导“科学”的同时，对“议会制”却存在着怀疑态度……这种对于某种表面看来“共同的”价值理想的不同理解必然而且事实上导致他们的严重分歧，一旦偏离开他们一度共同拥有的批判和否定的对象，这种分歧将会以更加尖锐、甚至相互对立的方式呈现出来。这就是说，“五四”新文化精神的持续性主要是从它的否定方式，即所谓“破坏”的方面，衍生和发展起来，肯定方面只有在这个运动没有离开它的直接批判对象时才能呈现出它的模糊的一致性，否则对立和分离就必不可免。

① 胡适《藏晖室札记》卷一，1911年3月9日记，上海亚东图书馆1939年版，第13页。

② 胡适《胡适口述自传》，台北传记文学出版社1981年版，第91～92页。

第二，“民主”和“科学”是在新文化运动对中国传统和现实的批判和否定中获得它的意义的，也就是说，“民主”和“科学”首先是作为一种衡量对象的尺度、价值出现的新文化运动的批判“态度”之中的。因此，我们不应到政治哲学和自然哲学，而应到伦理学中去寻找它们的实际的历史意义，应当把它们作为“五四态度”的核心即价值来把握。从某种意义上说，“科学”、“民主”、“进化”等思想已近于宗教式的信念，“怀疑”的态度建立在这种信念之上却并不指向自身。新文化运动总结明中叶以来中国人在“西学”影响下对改造中国的种种“觉悟”，认为政治制度的变革仅仅是较为肤浅的一步：

> 自西洋文明输入吾国，最初促吾人之觉悟者为学术，相形见绌，举国所知矣；其次为政治，年来政象所证明，已有不克守缺抱残之势。继今以往，国人所怀疑莫决者，当为伦理问题。此而不能觉悟，则前之所谓觉悟者，非彻底之觉悟，盖犹在徜徉迷离之境。吾敢断言曰：伦理的觉悟，为吾人最后觉悟之最后觉悟。[3]

③ 陈独秀《吾人最后之觉悟》，《新青年》第1卷第6号。

因此，独立自由平等首先是作为道德政治的“大原”，作为人的基本伦理准则而出现的，“民主”作为一种“制度化的现实”的意义

似乎不如其伦理意义来得重要。

在1915～1918年间，《新青年》月刊在批判中国专制主义传统的同时，对“民主”思想和民主政治进行了广泛的宣传，然而，这种宣传仍然停留在“态度”的领域，提不出任何实现民主政治的具体方案。多数人倡言不谈政治，个别人物如陈独秀，虽然热心政治问题，并分析了“民治主义之基础”，但无论是在理论的深度和广度上，还是在寻找建立民主的有效的现实途径上，都显然无法与西方启蒙学者相比较，并表现出自己政治主张的软弱性。[①]“科学”的口号在这里也是作为一种道德律令出现的。作为一种律令，它并不旨在确立一种关于物性的论点，也没有产生有组织的科学技术研究，也没有建立一整套科学原理，也就是说，对“科学”的倡导仍然主要停留在“人生观”和哲学理论与方法如达尔文学说、孔德实证主义、杜威实验主义、克鲁泡特金的互助论等方面，而没有形成“把科研作为一项持续进行的工作制度，建立一种由社会传播的、有意识加以发展和利用的理论和实践的体系”[②]。正如传统的“格物”一样，“科学”一词在这里的含义并非指科学的观察和利用，而是指研究人事。如同费正清说的，中国人治学一直以社会和人与人之间的关系为中心，而不是研究人如何征服自然。作为“科学”倡导的一个结果，胡适等人提出了“整理国故”的任务，试图以批判和实证方法治学，然而这种方法正像清代乾嘉学派那样体现在文史训诂等领域，不甚关心物质技术；同时，“科学”的提倡也没有导致新文化运动的主要领导者制订出一套比较完整的逻辑体系，使人们能够据此以概念来检验概念，并系统地将一种陈述与另一种陈述进行对比。[③]因此，新文化运动者在“科学”的名义下对东西文化的比较和其他社会问题的分析，必然是笼统的、含糊的。

这里以“进化论”为例，这个“科学”学说是新文化运动的各方代表普遍接受并作为他们的自然科学基础的。然而，这个学说是以传统文化和现实秩序的挑战者和控诉者的面目出现的，它根本不再是一种关于自然的理论，而是试图为人的思想和信仰树立一种规范的律令。在“五四”一般学者那里，“进化论”的

① 参见《新青年》第3卷第1号《对德外交》，第3卷第4号《时局杂感》，第5卷第1号《今日中国之政治问题》等文。

② 费正清《美国与中国》，商务印书馆1987年版，第56页。

③ 这也正是费正清所分析的中国科学发展的重要障碍之一，它确实与传统儒家思想传统有很内在的联系。参见《美国与中国》，第57～58页。

这种把“必然”与“必须”混为一谈的内在矛盾完全没有呈现出来，即使如鲁迅这样的认识到进化学说与中国历史生活的“循环”、“轮回”特征的矛盾的人，在表述“进化”学说时也没有试图以这种矛盾为基础发展新的认识体系，甚至并不为此而感到困窘，为什么呢？这就是因为“进化论”在“五四”新文化人物那里并不是作为科学真理，而是作为道德命令出现的，当他们发现历史进程与这种“道德律令”的冲突时，心中涌出的是更加汹涌和悲愤的批判的激情。事实上，正是这种“科学”的伦理化倾向才导致了后来（1923年）的“科玄论战”环绕着“科学与人生观”问题，论战双方讨论的并非科学本身，而是寻找一种对待世界和人生的“态度”或信念。对于“五四”人物来说，“民主”和“科学”是揭发昏乱、妥协、肤浅的思想模式与生活方式的最基本途径，是“五四态度”（其对象是传统文化与西方文明）的功利主义的运用，是带有宗教信仰意味的“科学主义”和以反传统主义而不是以制度化的实践和逻辑体系为基础的“民主主义”。

第三，启蒙主义的基本特征即对“理性”的崇拜，“理性主义”强调的是“主观—客观”的同一性，所谓分析重建的方法就是理性主义的体现。“五四”启蒙主义也标举“理性”的旗帜，然而“理性”一词如同“科学”、“民主”一样是以对于传统文化和人格的挑战者和控诉者的面目出现的，它没有或者主要地不是体现在“五四”启蒙思想的方法论之中。因此，当“五四”思潮在“态度的同一性”的支配下形成一个历史运动时，它的情感性的思考较之理性分析更深刻地表明了这个思想运动的特点。一般说来，“态度”包含认知、情感和意图三种相互联系和制约的成分，在认知成分与情感成分不一致的情况下，情感成分往往比认知成分更重要。情感成分在态度中具有调节作用，当认知成分固定下来演变成一种情感体验时，它就会长期地支配人。

“五四”思潮的这种“情感性”特征可以从下述几个方面来分析：

首先，“五四”文化批判经常不是从某种理论逻辑出发，而是和个人的独特经验相关，对于对象的分析是在独特而深切的个

人经验中形成的。正由于此，理智的分析恰恰是以个人的强烈的激情为基础的。即使把像卢梭这样富于激情的思想家的著作，如《社会契约论》和《论人类不平等的起源》，与鲁迅、胡适等人对中国家族制度和婚姻制度的分析相比较，也不难发现中国启蒙思想与个人经验的如此罕见血肉联系。胡适与鲁迅不仅社会政治见解和各自信奉的思想理论各不相同，而且个人的风格也相差甚远，然而，在抨击"孝道"和"节烈"观的问题上却达到惊人默契：1918 年 7 月胡适发表《贞操问题》，8 月鲁迅发表《我之节烈观》，1919 年 8 月胡适发表《再论"我的儿子"》，11 月鲁迅发表《我们现在怎样做父亲》。这种共同的态度和相近的立论来自他们相近的个人经验，尤其是内心承受的传统婚姻的痛苦。对于鲁迅来说，偏执狂式的想象（《狂人日记》）和自我牺牲的表达（《我们怎样做父亲》），都是一种反叛和脱离社会的特殊方式，但不仅如此，它撕破了生活的陈腐而使人麻木的表层，使他接触到某种更深刻和更丰富的、但不幸也可能是"虚幻"的事物：鲁迅通过这两种方式充分地表达了传统的残酷和强烈的自我意识，但同时也试图以某种"崇高的道德感"（这种"自我牺牲"的道德与他在理性上确认的"自他两利"的道德是冲突的）来为自己无法解脱的生活状况作出道德化或合理化的解释。因此，基于他的个人经验，竟然同时出现了逻辑上相互矛盾的道德观。"五四"时期许多思想家和文学家的矛盾不应到逻辑体系中去寻找，而应到他们的个人经验和情感体验中去寻找。他们和他们笔下的反叛人物远非彻底的无所顾忌的英雄，而是陷于传统的世界和偏执狂的世界之间，各以自己的方式陷入混乱。对于他们来说，恰好是对于孤独、迷惘、无用和自己是环境的牺牲者的感觉的自我诉说，表达了他们与传统的疏离：他们通过创造一种新的理解方式而把自己的孤立无援和自卑感转变成胜利和批判的激情。

其次，"五四"人物大多离乡背井，他们或者从异国归来，或者告别故乡并接受了西方文明，他们丧失了传统文人与"乡土"或"地方"的联系和亲近感，因而在自我感觉上成了传统秩序的

流放者。尽管他们实际上与这个秩序存在着难以摆脱的联系，但他们却是以一种完全游离于这个秩序的叛逆者的心态展开批判的。在艺术领域，现实主义小说对“乡土”的描绘直接表明了他们的作者对于乡土秩序的残酷与愚昧的否定，而“唯美主义对于人生的发掘和象征主义对于形象的探索，都表明一种态度，即对于人们在世界上曾经一度共有的准则与体验，表现极端厌恶或怀疑”[①]。“五四”人物把个人的独立性，如“孤立的人”、“独异”、“个人的自大”作为普遍性的思想命题，这与同时期文学作品越来越夸张地专注于人的内心和情感，以至形成各种远离现实世界的“理想”和某种程度的滥情倾向是同源的，都和“五四”人物与乡土秩序的这种疏离感相联系：无论是孤独，还是自卑，都已不是偶然的、个别的情绪，而是一种普遍性的态度，一种意识形态，一种整整一代知识者所共有的生活方式。伴随着这种疏离情绪越来越被强调，文化理论上的“反传统主义”也就愈加激烈，以至超越他们对传统文化的理性的认知和分析，表达出那种被称之为“整体性的(totalistic)反传统主义”的意识趋向。应当提醒注意的是，这种“整体性”不是体现为一种“理论”，而是体现为一种未加逻辑分析的意识形态，一种在理性旗帜覆盖下的感性的力量。

①《新编剑桥世界近代史》第11卷，第181～182页。

上述分析说明：由于缺乏统一的方法论基础，“五四”启蒙思想没有形成一个有力的思想体系，从而为制度化的社会实践和科学的发展提供理论基础；各种思想学说在“态度的同一性”支配下构成了一种怀疑主义的意识形态，它们的逻辑前提的丧失也表现了一种实用主义的倾向，“五四”的广泛的包容性体现了“思想自由”的原则，却也和这种实用的态度相联系（即忽略各种学说的内在规定性）；“五四”思想与个人经验的深切联系体现了一种激情的力量，而激情的“激烈性”又总是与它的短暂性与非理性相联系的。“五四”启蒙思想在批判中国传统的过程中，提出了“民主”与“科学”以及有关“自由”的现代命题，完成了它的伟大的历史使命，但由于缺乏那种分析和重建的方法论基础，从而未能建立一种由社会传播的、有意识加以发展和利用

的理论和实践的体系。作为一个例外,"五四"白话文运动的成功,正是由于白话文的倡导建立了这样一种理论和实践的体系,从而使得社会及政府把白话文的实践作为一项持续进行的工作制度。

3. "五四"启蒙运动的意识危机

正如一位西方哲人说的,怀疑论往往只是一种坚定的人本主义的副本而已。借着否认和摧毁外部世界的客观确实性,怀疑论者希望把人的一切思想都投回到人本身的存在上来。[1]"五四"人物对传统的政治秩序和道德秩序的否定和批判,无非是把人作为人本身这一人本主义命题当作启蒙思想的基本原则:"人的觉醒"是"五四""反传统主义"的真正本质。从文学上的浪漫主义倾向,到伦理领域的非道德化的自然主义,直至政治哲学领域的无政府主义的流行,这一切表明:"人"力图从各种实体的或观念的桎梏中获得解放。

然而,"五四"时代的中国面临着较之十六世纪或十八世纪的欧洲远为复杂的局面,"人的觉醒"的运动并没有真正形成那种与"自由主义"文化,即和资本主义经济关系自然地联系在一起的所谓"个人主义"文化。罗素说过,初期自由主义在有关知识的问题上是个人主义的(请想想笛卡尔的"我思故我在"),在经济上也是个人主义的(他把它称为"用财产权调剂了的民主主义"),"但是在情感或伦理方面却不带自我主张的气味。这一种自由主义支配了十八世纪的英国,支配了美国宪法的创制者和法国百科全书派"[2]。"五四"关于"人"的启蒙却并非如此,它更近似于由卢梭开端,又从浪漫主义运动和国家主义获得力量的那个运动(罗素称之为"自由主义的对立面"),在这个运动中,个人主义从知识的领域扩张到了炽情的和伦理的领域,也很少关注"民主"与自由主义经济关系的内在联系,从而形成了一些西方学者称之为"民主—自由"相分离的思想格局。尼采的名字显然比培根更加引人注意,而尼采正是自由主义发展为其自身的对立面的哲学代表。

① 卡西尔《人论》,上海译文出版社1985年版,第3页。

② 罗素《西方哲学史》下卷,商务印书馆1976年版,第128页。

问题并不这样简单。事实上，像周作人的《人的文学》一文仍然相当完备地表述了古典的“个人主义的人道主义”思想，在更早时期，严复在《论世变之亟》里已相当深刻地阐述了自由主义的精髓，而胡适的《易卜生主义》不啻是一篇个人主义的宣言。陈独秀在《孔子之道与现代生活》一文中也把“经济上个人独立主义”作为“现代伦理学上之个人人格独立”的“根本”。[1]可见问题不在于“五四”人物是否提出了有关“个人”的各种命题，因为原始材料使我们确信“五四”人物关于“人的觉醒”的思考是相当广泛的。在进一步分析历史进程的影响之前，我想先从意识的层面分析“五四”人物提出“人”的命题的过程和方式中所隐含的悖论和显著的矛盾。这就是说，“五四”人物在提出“人”的命题时，已经暗含了这个命题的内在危机，历史事件无非是加速了这个危机的爆发。

① 陈独秀《孔子之道与现代生活》，《新青年》第2卷第2号。

我从下述几个方面进行分析。

（1）个体意识与民族主义

“五四”人物把“人”的觉醒归结为人的独自性，也就是把人从各种群体的、类属的、观念的领域解放出来。这样一种寻找“人”的独特性的努力必然导致对于家庭、伦理以至民族和国家的否定，因为一切外在于“人”本身、“个体”本身的东西都构成了对“人”的压迫。易卜生的“国民之敌”和“孤立的人”成为“五四”人物普遍推崇的人生准则，不仅表明了他们道德上的优越感，更表现了一种对于“国家”和“种族”观念的反叛。鲁迅把“个人的自大”与“合群的爱国的自大”作为对立的范畴，认为“‘个人的自大’，就是独异，是对庸众宣战……但一切新思想，多从他们出来，政治上宗教上道德上的改革，也从他们发端”，而“合群的自大，‘爱国的自大’，是党同伐异，是对少数的天才宣战……他们举动，看似猛烈，其实却很卑怯。至于所生结果，则复古，尊王，扶清灭洋等，已领教得多了”[2]。陈独秀把“国家”同“宗教”、“君主”、“节孝”一道视为应当“破坏”的“虚伪的偶像”，[3]他在与钱玄同讨论中国文字的存废时指出“鄙意以为今

②《鲁迅全集》第1卷，第311～312页。

③《偶像破坏论》，《新青年》第5卷第2号。

日'国家'、'民族'、'家庭'、'婚姻'等观念,皆野蛮时代狭隘之偏见所遗留"[1],李大钊也把"家园、阶级、族界"视为"解放自由的我"的对立物,"都是进化的阻碍,生活的烦累,应该逐渐废除"。[2]"五四"人物在伦理方面虽然强调了灵肉一致的古典和谐,但实际上,在情感的趋向上,他们对于培根、笛卡尔、莱布尼茨以至黑格尔的"理性主义"并不热衷,而对卢梭、叔本华、施蒂纳、尼采、柏格森以至弗洛依德的学说有着自然的亲近。这些"非理性主义哲学家要求这样一个宇宙,在那里,人生不仅仅是一出木偶戏或各种人物在其中只扮演分派给他们的角色的一出戏。他们都摒弃这种世界,其中缺乏自由、创造性、个人责任……他们的兴趣由一般转向个别,由类似机械的性质转向有机性,……"[3]"五四"人物重视的正是人的独特的感性存在和自由创造的能力。

问题并不在于"独立的个体"是否具有现实可能性,因为"个体意识"对于"五四"人物来说并没有构成如施蒂纳和尼采那样的完整学说,而只是一种"精神"或"态度"。我所说的悖论或矛盾在于:"五四"人物在表述他们的个体独立性的同时,事实上已经把个体的独立态度建立在这种个体意识和独立态度的否定性的前提——民族主义的前提之上。在理论上,"五四"人物力图破除民族的界限,建立一种人类的意识,以"个体—人类"、"我—人"的关系超越家庭与民族的关系,[4]鲁迅甚至把"国"的概念看得"愚"如"省界","国"的灭亡或许已证明"人道主义"的胜利;[5]陈独秀、李大钊都明确地分析了"爱人"较之"爱国"更为重要,[6]其关键就在于"国家"、"种族"的思想以"集体"的名义取消了人的独立性和自我意识,从而陷入了一种人的无主的盲目状态。

但是,"五四"人物的上述思想并没有形成逻辑一致的体系,"个人"的思想只有在与它的特定批判对象——中国传统文化相联系时,它才是真正有效的,也即是说"种族"、"国家"只有作为"从前当作天经地义的""一种偶像"时,[7]它才会成为"个体意识"的否定对象,超出"反传统"的范围,它们恰恰构成了"个体

① 《独秀文存》,安徽人民出版社1987年版,第738页。

② 李大钊《我与世界》,1919年7月,《每周评论》第29页。

③ 梯利《西方哲学史》下卷,商务印书馆1979年版,第355页。

④⑦ 参见周作人《人的文学》、《新文学的要求》等文。

⑤ 《鲁迅全集》第11卷,第354页。

⑥ 参见陈独秀《我们究竟应当不应当爱国》,《独秀文存》,第430~432页,李大钊:《"少年中国"的"少年运动"》,《少年中国》第1卷第3期。

意识”的形成前提和部分归宿，因此，对于这些标举“个体意识”，批判“合群的爱国主义”的“五四”人物来说，投身于政治性的、而非文化性的民族主义或爱国主义运动，原是件极其自然的事情。这种意识上的分裂状况是中国近现代思想的独特现象，不独“五四”时期如此，在此之前的谭嗣同，“反传统”的非国家思想就与极其狭隘的保国、保种、保教的族类思想并行不悖，[①]他的大同主义的人类意识是以民族主义思想为现实的基础的[②]。另一个例子是鲁迅，1907～1908年，鲁迅在《文化偏至论》和《破恶声论》中，以施蒂纳、叔本华、基尔凯郭尔和尼采的“个人”学说为哲学背景，把“人各有己，朕归于我”作为通达“人国”的途径，否定了一切外在于人的物质的和精神的“专制”形式：国家、道德、伦理、观念以及“国民”和“世界人”等类属概念。但在《中国地质略论》和《摩罗诗力说》中，又鲜明地表现了他的强烈的民族主义情绪。“五四”时期他一边斥责“合群的爱国的自大”，一边担忧着“中国人”会不会从“世界人”中挤出。[③]明确提出“我们究竟应当不应当爱国？”问题的陈独秀，在《敬告青年》一文中，把拯救中国社会的希望瞩望于青年的自觉，在《我之爱国主义》一文中，他又说：“欲图根本之救亡，所需乎国民性质行为之改善”，“一国之民精神上物质上如此堕落，即人不伐我，亦有何颜面有何权利生存于世界”。[④]中国社会的兴盛与灭亡实际上正是几代启蒙思想家的最基本的思想动力和归宿，无论他们提出什么样的思想命题，无论这个命题在逻辑上与这个原动力如何冲突，民族思想都是一个不言而喻的存在，一种绝对的意识形态力量。

那么，应当如何解释“五四”人物在“民族”和“国家”问题上的如此明显又如此轻易地被忽略了的矛盾呢？这可以从两个方面进行分析。

首先是中国民族主义的性质。正如费正清指出的，近代初期的中国还保留了非民族主义的传统，即只要统治者把儒家思想作为无所不包的、普遍适用的治国之道，那么即使由异族如满清来统治，也是可以接受的，这也即意味着中国的文化（生活方

① 参见谭嗣同《仁学》，《谭嗣同全集》（增订本）下册，中华书局1981年版，第290、373～374页。

② 李国祁《中国近代民族思想》，《港台及海外学者论近代中国文化》，重庆出版社1987年版，第100页。

③《鲁迅全集》第1卷，第357页。

④ 陈独秀《我之爱国主义》，《新青年》第2卷第1号。

式）是比民族主义更为基本的东西。在西方，例如法国和德国，即使在政治冲突中也拥有共同的基督教文化，而"中国正相反，政府在概念上始终是同整个文化相关联的。政治形态和文化几乎已经熔合在一起"[①]。因此，当中国面临在文化上处于"异质"状态的西方入侵时，它的民族主义兴起是一种"文化民族主义"：无论是"以夷制夷"，还是"中体西用"，以至孙中山的"民族主义"，文化之体都处于核心位置。[②]但是经过戊戌变法、辛亥革命，中国知识分子在文化价值上逐渐接受了西方文化而不仅仅是西方物质文明的先进性，中国近现代革命形成了一种反传统的方式。这就产生了中国民族主义与背叛传统的独特结合。因此，"五四"人物在"反传统"的过程中对这种"文化的民族主义"持批判态度是顺乎自然的事，而"外抗强权，内惩国贼"的民族主义已经不是一般的"文化民族主义"，而是"政治民族主义"。民族独立和政治主权而不是文化（尤其是"五四"人物反叛的儒家文化）和传统社会制度的普遍适用性，成了这个时代知识分子的新民族主义的中心内容。所以，"五四"人物对"爱国"的批判是一种文化的批判，而不是政治的批判。

其次是中国启蒙思想的性质。中国近代启蒙思想不是在固有文化中衍生的，不是在"人"和"上帝"的关系中萌发的，也不是科学知识进化的自然结果，而是在民族的危机、民族文化的危机中发展起来的。所谓"伦理的觉悟"来自对民族生存问题的思考：从鸦片战争时代地理学的发现（中央大国的幻觉的打破）起，经历了洋务运动对西方技术的发现，[③]戊戌运动对西方行政制度的发现，辛亥革命对西方政治制度的尝试，然而这一切不仅仍然使"吾人于共和国体之下，备受专制政治之痛苦"[④]，而且民族危机日益深重，于是，"人"的启蒙问题才应运而生。因此，从基本的方面说，中国启蒙思想始终是中国民族主义主旋律的"副部主题"，它无力构成所谓"双重变奏"中的一个平等和独立的主题。

这就是为什么"五四"启蒙思想家毫无困难地越过他们的理论矛盾而投身并领导了"五四"学生运动的双重原因。但是把"五四"爱国运动简单地视为"新文化运动"的直接成果显然是

① 《美国与中国》，第 74 页。

② 孙中山倡导民族主义，尤强调恢复固有道德、固有智识及固有能力，甚至在"五四"之后，他也强调民族道德对于外国民族的道德的优越性。

③④ 参见陈独秀《吾人最后之觉悟》，《独秀文存》，第 37～41 页。

一种错觉。作为一个民族主义运动，它的成分相当复杂，这只要举出孙中山、唐绍仪、康有为、吴佩孚、张敬尧等各种政治和文化背景的支持者的名字就可以发现，这些人物在文化上与新文化运动是对立的。“人及其个体性”的命题终于淹没在“民族主义”的命题之中。应当指出的是，政治民族主义在“五四”时代是一个难以回避的历史课题，而在今天，一个政治主权稳固的时代，“民族主义”又日益恢复了它的“文化的民族主义”的特点，而这种“文化的民族主义”正是“五四”启蒙思想家抨击和否定的对象。

因此，以集体性和文化的普遍性为其特征的民族主义与以个体和思维的独立性为其特征的“个体意识”之间的冲突，从一开始就无法构成实质性的对抗，后者在那个特定时期仅仅是前者的历史衍生物，而无法成为一种独立的现实力量。

（2）人的发现与人的分裂

西方人文主义关于独立自主地创造自身命运的自由人思想在十八世纪的启蒙哲学中获得了它的“理性主义”，特别是“自然法”的理论基础。“人的本性”的概念是自然法学说的出发点。这一理论的基本方法，是从具有定理性质的某些原理演绎的唯理论方法。从自然法的观点看，现存的关系通常作为“非自然的”、“不合理的”关系而被摒弃，和它相对立的自然秩序则是一种逻辑地起源于自然的秩序，是由一切理性认为可信的、合乎逻辑的论据所证明的某种理性事物。例如，在一个历史地存在着的人身上，能够区分出一些自然赋予人的和人所固有的特点，尽管由于文化进步和社会设施的发展，人也增加了一些特点。由于这种区分的结果，得出某种概括的人，即构成以后一切理论的逻辑基础的抽象概念。从人的永恒不变的本性中产生的权利是自然的权利。这些权利是人所固有的，它们同那些可以符合自然规律，也可以不符合自然规律的成文法没有任何依从关系。自然法的理论家们不是把自然规律解释成实际的存在所固有的规律性，而是把自然规律解释成由我们的理性加于存在的抽象

准则。

"五四"人物的启蒙思想从方法上说(虽然是不自觉的)也是用逻辑上先于社会而存在的个人利益和需要来论证社会的必要性,就此而言,他们建立的关于人及其自然权利的思想显然比孙中山的学说更接近于西方启蒙主义的理性原则。孙中山否定"天赋人权"学说而倡导"民权"的依据是前者不符合历史事实,即把"天赋人权"这一超越性的价值准则或由理性加于存在的抽象准则作了一种现实性的理解。周作人在《人的文学》中,从两个方面,即"从动物"进化的和从动物"进化的"来分析灵肉二重的"人"。正如自然法的"人的本性"概念一样,他"相信人的一切生活才能,也是美的善的,应得完全满足。凡是违背人性不自然的习惯制度,都应排斥改正"[1]。"五四"时期的"人道主义"或"个人主义的人间本位主义"思想以这种逻辑上先于社会而存在的理性原则来批判和否定中国的传统制度习俗和伦理体系,从而在理性的基础上建立了关于"灵肉一致的""完善的人"[2]的理想。李大钊在《自然的伦理观与孔子》中,也正是用"自然法"的理论抨击作为"历代君主所雕塑之偶像的权威"和"专制政治之灵魂"的"孔子之道":宇宙自然的一切现象,包括道德现象均"循此自然法而自然的、因果的、机械的以渐次发生渐次进化"[3]。

但是,中国启蒙思想面临着深刻的历史冲突:二十世纪初中国社会的首要任务是摧毁专制政治及其伦理体系,建立真正的民主共和国和新的社会伦理秩序,进而赢得民族的独立与发展;与此相应,以自由、平等和民主为中心内容的理性精神构成了中国近代革命的主要思想基础。但另一方面,西方资产阶级的一些敏感的思想家已经从自身社会的历史发展中感受到深刻的危机,他们对资产阶级青年时代的一切理想持深刻的怀疑态度,从施蒂纳、叔本华、尼采、基尔凯郭尔以至柏格森等人,他们通过对自身所处的社会和启蒙哲学以来的理性主义哲学体系的批判,以个人——主体的个别性和不可重复性——为中心建立了他们的非理性主义的思想体系。在这些思想体系中,启蒙主义所倡

① 周作人《人的文学》,《新青年》第5卷第6号。

② 《人的文学》,《新青年》第5卷第6号。

③ 李大钊《自然的伦理观与孔子》,《甲寅》日刊,1917年2月4日。

导的种种社会理想，从民主政治、自由平等原则、科学的发现以至“人”的理性主义理想陷入了深刻的危机，它们恰恰构成了对个体人的严重的抑制。“如同笛卡尔发现自我这件事是近世同中世纪区分开来的主观分界线那样，将现代从近世、近代中区分出来的主观分界线正是笛卡尔所坚持的自我的分裂。”[1]人的悲剧性的分裂的主题成为“二十世纪”的一个具有特征性的命题，这个命题本身即已证明了启蒙主义在反对一切权威的过程中，把“理性”奉为绝对的权威，从而用“理性”的宗教代替了上帝的崇拜，“完全的人”不过是理性的抽象原则的体现者。“五四”启蒙思想的特点就在于：一方面，它必须为中国的社会变革提供理性主义的思想体系，另一方面，“五四”人物对引导二十世纪西方文化思潮的现代思想体系的敏感与认同，必然使得这一启蒙思想呈现出不同于十八世纪西方启蒙主义哲学的精神特点：他们必须把尼采等非理性主义者的名字同启蒙运动的理性原则融为一体。

① 今道友信《美学的现代课题》，《美学文艺学方法论》（上），文化艺术出版社 1985 年版，第 286 页。

这种“融合”在对待“传统”的否定性“态度”的前提下是可能的。例如，胡适和鲁迅曾一再引用易卜生在《人民公敌》中的那句名言即“世界上最有力量的人是最孤立的人”，用以否定传统的偏见，宣传个性解放的思想。然而，易卜生的这一教义并不能用古典人文主义或启蒙运动的理性原则加以理解，它来自存在主义的理论先驱基尔凯郭尔关于“孤独个体”的思想，而后者的真正的涵义是指一种孤独的非理性的主观心理体验，这种体验是与超验性相联系的个人在自己的存在中领会和意识到的。实际上，基尔凯郭尔所说的那种孤独的非理性的主观心理体验，也就是后来的存在主义者所表明的“存在”概念。“孤独个人”的思想表现的对群众的否定也即基尔凯郭尔的“公众的概念就是非真理”的命题，它强调的是人只有意识到自己的存在、与自身发生关系时，人才能成为一个“自我”。胡适、鲁迅显然忽视了“孤立的人”的命题中包含的非理性内容，而对之作了理性主义的理解。

然而，如果说理论命题的现实化理解是一种思想的宿命的

话，那么这种命题隐含的思维逻辑影响人对现实的理解也是一种必然。当"五四"人物提出"人"的启蒙主义命题的时候，同时也出现了对于这个命题的深刻的怀疑。这种怀疑并不是以明确的理论方式呈现的，而是渗透在"五四"人物表述"人"的命题的过程之中。在艺术领域，郭沫若、郁达夫等人强烈地渲染了"性"的压抑和变态对人的支配作用；在《银灰色的死》等小说里，病态的、闪烁着异样的美的"死亡"成为难以摆脱的主题。他们正是用这种自怜自艾、悲观厌世的调子表现了他们的精神觉醒和反叛的激情，但这类作品对"人"的理解与《女神》对人的精神力量的崇拜之间的距离是一目了然的。

最深刻地体现了"五四"时代对"人"的悖论式的理解的无疑是鲁迅：他的深刻之处就在于他不仅体现了这个时代的一切理想，而且还体现了对于这些理想的怀疑。早在 1907 ~ 1908 年，当他提出"立人"命题的时候，就同时表示了对于理性主义的"知见情操，两皆调整"的"理想之人格"或"知感两性，圆满无间"的"全人"的怀疑。[①]他的"个人"是对启蒙主义理性原则的反叛，是以主观意志为本抵的非理性主义思维的结果。鲁迅把施蒂纳、叔本华、基尔凯郭尔、易卜生和尼采看作二十世纪"新思想之朕兆，亦新生活之先驱"[②]，并以他们的思想为依据，对法国革命的自由平等原则、对以多数原则为基础的民主政治、对科学技术发展造成的物质文明——总之，对启蒙主义的理想与后果进行了激烈的抨击，其原因就在于他们用普遍的、一般的东西，无论是物质的还是精神的，压抑了惟一性的个体的自由和独立。应当指出，尽管这种关于"个人"的思想表达了对中国传统的政治和文化秩序的否定，但它同时也包含了对这种否定的否定，因为前一个否定在当时的中国只能体现为对自由平等原则、民主政治和物质文明的追求。由于鲁迅把立论的基础建立在具体个别的感性存在——个人之上，因此从思维方法上说，他也就否定了一切先于这个具体个人的抽象准则和"自然规律"，从而完全离开了启蒙哲学的思想形式。

"礼教吃人"是鲁迅的深刻的思想发现，也是"五四"启蒙思

①②《鲁迅全集》第 1 卷，第 54、49 ~ 50 页。

想的普遍命题。启蒙思想家从各个方面揭示"礼教"对于人的压抑和戕害，并由此阐释了中国专制秩序的内部结构和基础。把人或人的个性同"礼教"相对立，这种立论的方式说明这些思想家是把"礼教"作为一种外在于"人"的强制性力量来看待的；因此这里的"人"也就是一种逻辑上先于社会的理性主义理想。从这个角度看，"五四"启蒙思想家与人文主义和启蒙主义的那种"人"与宗教、"人"与专制制度的二元对立的思维方式是一致的。

然而，这种一致是暂时的，尤其是在鲁迅那里。《狂人日记》的叙述过程包含了深刻的悖论："吃人"世界的反抗者自身也是有了"四千年吃人履历"的"吃人者"，由独自觉醒而产生的"希望"被证明是虚妄的，对自身历史的"有罪"的自觉使狂人在"绝望"之中产生"赎罪"的心理愿望。在第一层关系中，鲁迅用"真的人"与礼教相对立，从而揭露了"礼教吃人"的"非人"本质；在第二层关系中，鲁迅显然又证明了"真的人"及其世界是不存在的，它是通过同现实世界相对立而构成的：既然它纯属道德光学的幻觉，它事实上就是虚假的世界。"救救孩子！"的呼唤似乎是对希望的呼唤，是对"真的人"的世界的憧憬，但狂人的心理独白恰恰又证明"孩子"也已怀有了"吃人"的心思，就像卡夫卡《叛决》中的格奥克遭到的"叛决"一样："你本来是一个天真无邪的孩子，但你本来的本来则是一个恶魔一般的家伙"——对于狂人和"吃人"世界的每一个生存者以至后来者说来，"本来的本来"使他们无可挽回地成为"罪人"。因此，在"觉醒的人"与"吃人"的世界之间存在着既对抗又同一的关系，从而"觉醒的人"必然是意识到自身的内在分裂的人。事实上，对"觉醒的人"的这种分析已经动摇了"觉醒"这一启蒙主义命题的基础，因为这一命题是建立在"人"与"吃人"世界的二元对立的思想形式之上的，而"有罪"的自觉却建立在"人"与"吃人"世界的"同一"关系之上。如果说"人"的"本来的本来"使每一个觉醒者感到"绝望"的话，那么对于自身的"本来的本来"的洞察也将促使他"反抗绝望"——对于"吃人"世界的斗争同时成了"赎罪"。

从“真的人”的立场对“吃人”世界的揭示表达了一种“人”的乐观理想，然而对外部世界的认识和反抗却导致“觉醒者”对自身的悲剧性理解：“人”的分裂。在《野草》中，这种“人”的分裂的主题体现为一种根本性的情绪：深刻的焦虑与不安——一种找不到立足点的惶惑心态：“我”告别了一切天堂、地狱、黄金世界，却处于一种不明不暗的、无家可归的两难境地（《影的告别》）；“我”要反抗和战斗，却陷于“无物之阵”（《这样的战士》）；“我”要不停地寻求，却不过是走向死亡；“我”渴望理解，却置身于冷漠和各色各样的“纸糊的假冠”之中（《过客》）；“我”憎恶这个罪恶的世界，却又不得不承认自己与这个世界的联系（《墓碣文》）……但恰恰是这种无可挽回的“绝望”处境和令人沮丧的“罪”的自觉唤起了“我”对生命意义的再认识：生命的意义犹存在于“绝望的反抗”之中。“反抗绝望”的人生哲学把个体生存的悲剧性理解与赋予生命和世界以意义的思考相联系，从而把价值与意义的创造交给“赎罪的”个体承担。《野草》把个人面临世界时的感情、情绪、体验置于思维的出发点，从主观的方面寻找人的自由、创造性的活动和人的真正存在的基础和原则，在孤独、惶惑、死亡、有罪感、焦虑、绝望等非理性情绪体验中，获得了关于“人”与世界及其相互关系的理解。这种理解方式与尼采、基尔凯郭尔以及他们的追随者雅斯贝尔斯、海德格尔、加缪、萨特更为相近，而他们的思想体系恰恰是在对启蒙主义的理性原则的怀疑和批判过程中形成的。

由于意识到“人”的分裂，对世界的批判才会同时成为对自我的批判。这样一种思维方法不仅构成了鲁迅人生哲学的特点，而且也构成了那个时代的“启蒙思想”的特点：不是以“人”的名义对政治的、宗教的、道德的强制力量的批判和反抗，而是改造“国民性”、改造民族灵魂，构成了“五四”启蒙思想的更具特点、更加持久的命题。尽管问题由个人转到了民族，但“内省的”、“赎罪的”思维方式却是一致的：民族的新生存在于它的每一个子民的自我批判之中。陈独秀在《一九一六年》中说：“盖吾人自有史以迄一九一五年，于政治，于社会，于道德，于学

术，所造之罪孽，所蒙之羞辱，虽倾江、汉不可浣也。当此除旧布新之际，理应从头忏悔，改过自新。……吾人首当一新其心血，以新人格；以新国家；以新社会；以新家庭；以新民族；必迨民族更新，吾人之愿始偿……"[①]鲁迅对"民族"问题的思考似乎同样体现了一种"罪"的自觉和"反抗绝望"或"赎罪"冲动，他认为民族根性造成之后，无论好坏，改变都不容易的，中国民族的衰败早在几百代的祖先那里就种下了"昏乱"的种子，如果民族不"扫除了昏乱的心思，和助成战乱的物事"，那么进化的自然法则"便请他们灭绝，毫不客气"。[②]值得注意的是，改造国民性的命题实际上把民族的解放归结为每一个人的精神解放，这个精神解放不是一般的"人的觉醒"，不是"人"对外部世界的一切强暴的反抗，而是认清自己的"罪恶"，进行"赎罪"式的自我否定。"我们现在虽然好好做'人'，难保血管里的昏乱分子不来作怪，我们也不由自主……这真是大可寒心的事"[③]。把民族的解放问题首先归结为个人的道德状态的问题，这种独特的思路与《狂人日记》的叙事逻辑不是有着内在的联系么？

西方启蒙精神的特点是把人类与自然界、人与宗教等理解为主体—客体关系，因为只有把自然界和其他力量作为客体与自身对立时，人才可能摆脱并征服它们。从笛卡尔到黑格尔哲学，都把人的认识能力和道德实践能力放在至高无上的地位，人似乎已成了人格化的逻辑范畴和道德规范。理性主义把人的注意力导向对"客体"的控制，从而以工具、技术和自然科学为标志的人控制自然的能力空前发展了，作为人类自我控制的社会组织、经济组织、政治组织和国家机构也日趋严密，而人作为一个独特个体的精神活动和内心要求却被忽视了。然而，"五四"人物在宣传理性主义的"人"的理想时，却把思维的中心从"主体—客体"的关系转移到人与自身的关系，不是通过主体对客体的认识和掌握来发展人类征服自然和自我控制的能力，而是通过自我（个别的和民族的）的"反思"来达到对自身的理解。"人"的分裂以及与之相伴随的自我否定（或"赎罪"）的命题，就是在这种"反思"的精神活动中产生的。对于"五四"人物来说，

①《一九一六年》，《青年杂志》第1卷第5号。

②③《鲁迅全集》第1卷，第313~314、313页。

"内省"较之"认识"是一种更为深刻的思维形式，人的存在及其悲剧性分裂的主题作为一个"现代"命题，就是在这种思维形式中产生的。事实上，改造国民性的命题体现了对于"人"的解放的期待，同时也体现了对于"人"的解放的可能性的悲观主义的理解，因为"赎罪"的行为将是永恒的——难道有人能够彻底地摆脱自身的文化传统而成为自由的人吗？而这个"人"的命题同时又是一个民族的命题：难道一个民族能够彻底地摆脱自身的文化传统而成为自由的民族吗？

因此，与启蒙哲学的理性主义的乐观精神形成对比的是，中国知识分子在从事"改造国民性"的事业时充满了一种深沉的悲剧感。就鲁迅而言，他摒弃了乐观的希望，又拒绝承认绝望，所谓"绝望之为虚妄，正与希望相同"，从而以"绝望的反抗"作为他的人生信念。

（3）个人的自由与阶级的解放

启蒙哲学关于人的自然权利和人的理性自由的思想面临着另一更为严峻的挑战，这种挑战来自社会主义思潮，特别是马克思主义。马克思揭示了启蒙哲学的"自由的人性"和"理性"不过是"资产者的中等市民的悟性"[①]和对"利己的市民个人"及其社会生活内容的承认罢了。[②]马克思不是用"自然法"的理论观察"人"及其本性，而是从人的经济利益的角度、从"社会关系的总和"的角度分析"人"及其本质，从而用变更经济关系和阶级的解放的思想取代了启蒙主义的"人"的解放的命题。

① 《马克思恩格斯选集》第3卷，人民出版社1972年版，第297页。

② 《马克思恩格斯选集》第2卷，第145页。

马克思主义的传播和共产主义运动的发展构成了中国现代历史的一个最为重大、最为持久的现象。正如西方一样，中国的社会主义和共产主义学说是在启蒙思想内部作为这个思想的一个独特部分发展起来的。但是，一旦这个学说找到自己的现实力量和成熟的思维方法，它便作为一个独立的思想体系而存在，有着完全不同于启蒙思想的目标、使命、历史观，从而成为启蒙运动的一种"否定的"力量。它的那些原本就与启蒙命题相冲突的思想将以明确的方式呈现出来。事实上，当陈独秀、李大钊等

人起初试图用马克思主义来完成启蒙的任务时，他们并不清楚这个强有力的思想武器本身已经包含了对启蒙主义命题的否定。但历史证明了这一点："五四"启蒙运动分化的原因之一，即马克思主义的中国信徒已经获得了不同于启蒙主义的新的使命。胡适与李大钊关于"问题与主义"的激烈论战的实质也就在这里。应当指出的是，对于十七世纪和十八世纪的早期社会主义体系来说，唯理论的社会哲学，特别是自然法是它们与启蒙主义共同的理论基础，但是，中国的启蒙主义并没有它的统一的思想基础，马克思主义在起初之能成为启蒙运动的一部分是在这一运动的"态度的同一性"而不是在社会哲学的同一性基础上形成的，一旦中国的马克思主义者对马克思主义有了更为深刻的了解，这种"态度的同一性"将为世界观的分歧所取代。对于陈独秀、李大钊来说，马克思主义的传播和共产主义运动的实践，也同时宣告了启蒙主义思想运动作为一个运动的终结。

现在需要研究的是，马克思主义在"五四"启蒙运动中呈现的特点，它对"启蒙"命题的发展和否定，由于它的出现而导致的启蒙思想的内在矛盾。首先一个问题是：马克思主义作为启蒙主义的资产阶级世界观的反动，为什么能被纳入到中国的启蒙主义文化思潮中去？

其一，马克思主义是和十月革命的历史实践一道在中国传播的[①]，启蒙思想家把它作为一种现代"革命"或"变革"的思想而加以利用。在李大钊的文章里，"民主主义"、"社会主义"、"布尔什维主义"、"劳工主义"是作为并立的革命思想而存在的。[②]在进化论的基础上，启蒙思想家把法国革命与俄国革命视为历史进程从"政治革命"到"社会革命"的自然发展；[③]因此，他们实际上模糊了这两种革命及其思想背景的区别，罗家伦说："革命以后，民主主义同社会政策，必定相辅而行"，"民主主义同社会主义固无大区别，就是社会主义同个人主义，也是相关的而不是反对的"，[④]正说明了这一点。

其二，中国启蒙思想与民族主义有着深刻的联系，巴黎和会关于山东问题的消息刺激了民族主义的发展。既然中国的民族

① 尽管此前朱执信、江亢虎等人已对马克思学说有所介绍，但"传播"的事实却在十月革命之后。

② 参见《庶民的胜利》、《布尔什维主义的胜利》。

③ 陈独秀《二十世纪俄罗斯的革命》，《每周评论》第18号。

④ 罗家伦《今日之世界新潮》，《新潮》第1卷第1号。

主义已经和“反传统”的倾向紧密地结合在一起，中国的知识分子也就不可能在民族自身的价值观和文化中汲取对于西方资本主义——帝国主义的批判力量。马克思主义和列宁主义作为一种对于资本主义和帝国主义的批判的学说，既来自“先进的”西方，又适应了这种民族主义对于西方资产阶级的怀疑。另一方面，马克思主义作为一种以人类解放为使命的学说，也使得那些对于狭隘的“爱国主义”和“国家主义”持批判态度的启蒙学者感到亲切。对于他们来说：

> “社会革命”是作为现代世界的普遍的革命形式来理解的，“历史者，普遍心理表现之记录也。……法兰西之革命，非独法兰西人心变动之表征，实十九世纪全人类普遍心理变动之表征。俄罗斯之革命，非独俄罗斯人心变动之显兆，实二十世纪全人类普遍心理、变动之显兆”。[①]

① 李大钊《法俄革命之比较观》，《言治》季刊第3册。

因此，这个革命及其思想基础既满足了启蒙思想家的民族主义情绪，又满足了他们的“人类意识”。从表面看，“五四”启蒙人物的“世界主义”倾向与他们强烈的民族主义精神相互冲突，但实际上，正如李大钊把法、俄革命看作世界革命的普遍形式一样，中国的马克思主义者也把中国的民族革命理解为具有世界意义的革命。这种理解方式在毛泽东身上体现得更为强烈，他实际上把中国革命看作世界革命的策源地。

其三，启蒙思想家重视“国民性”的改造和民众的普遍觉悟，而李大钊等人对马克思主义的民粹主义的理解使这两者在当时获得某种共同性，甚至可以说，后者扩展了启蒙主义的内容。1919年初李大钊在《每周评论》发表《唐山煤厂工人生活》，同年2月在《晨报》连续发表了《劳动与教育问题》和《青年与农村》二文，强调了对于民众进行教育的必要性。他特别指出中国作为农业国家，农民阶级的“不解放”、“苦难”、“愚暗”与“利病”就是整个民族的“不解放”、“苦难”、“愚暗”和“利病”。因此，他鼓励中国青年学习俄国青年的榜样，“到农村去”，使农民知道

"要求解放、陈说痛苦、脱去愚暗"。[1]这种强调农民的自觉和平民教育的思想适应了启蒙思想家试图通过普遍的"伦理觉悟"而改造中国的思路。

其四,李大钊等人在宣传马克思主义思想时,特别强调了"伦理"的方面,从而使启蒙主义与马克思主义在人道主义问题上获得了它们的一致性。在《我的马克思主义观》中,李大钊强调"以人道主义改造人的精神,同时以社会主义改造经济组织","可是当这过渡时代,伦理的感化,人道的运动,应该加倍努力,以图铲除在前史中所受的恶习染,所养的恶习质,不可单靠物质的变更。这是马氏学说应加救正的地方"。[2]这种对马克思主义的道德化的修正显然表明李大钊在当时仍然试图把马克思主义与启蒙运动一致起来。[3]事实上,中国马克思主义特别强调意识或主观意志在变革社会的过程中的巨大作用,在毛泽东那里,这种对主观因素的关注使他越来越倾向于用思想标准、道德标准来确定人们的阶级成分,"思想改造"的命题正是由此衍生而来的。

然而,即使如此,即使在新文化运动的范畴内,马克思主义也构成了对启蒙命题的否定力量。马克思主义自身的那种强大的逻辑力量不可能被包裹在启蒙主义的外衣之中。

首先是中国马克思主义的传播动摇了启蒙运动的基本信念即"民主"。"民主"、"共和"作为一种国家组织、社会制度和伦理观念是"五四"启蒙思想反对"重在尊卑阶级"[4]的专制主义的旗帜。法国大革命作为自由平等原则的实践而得到陈独秀等人的推崇。然而,1919 年 5 月李大钊即指出法国大革命不是"平等精神"的体现,而是代表"资本家的中级势力";[5]1920 年陈独秀在《新青年》第 8 卷第 3 号发表《国庆纪念的价值》,指出"共和政治为少数资本阶级所把持,无论哪国都一样,要用它来造成多数幸福,简直是妄想"。在第 8 卷第 4 号他又发表《民主党和共产党》一文批判"民主政治":"民主主义是什么? 乃是资本阶级在从前拿他来打倒封建制度的武器,在现在拿他来欺骗世人把持政权的诡计","若是妄想民主政治才合乎全民意,才真是平

① 《晨报》,1919 年 2 月 20～23 日。

② 《新青年》第 6 卷,第 5～6 页。

③ 在《物质变动与道德变动》中,李大钊试图用唯物史观解释道德问题。但他的结论仍然具有启蒙主义色彩:"我们今日所需要的道德,不是神的道德、宗教的道德、古典的道德、私营的道德、占据的道德;乃是人的道德、美化的道德、实用的道德、大同的道德、互助的道德、创造的道德。"《新潮》第 2 卷第 2 号,1919 年 12 月 1 日。

④ 陈独秀《旧思想与国体问题》,《新青年》第 3 卷第3 号。

⑤ 《我的马克思主义观》,《新青年》第 6 卷第 5 号。

等自由，那便是大错特错”。十八年后，经历了中国革命的多次波折和共产主义运动的分裂，陈独秀终于认识到他和早期马克思主义者对“民主”的否定是一种“超资本主义的小资产阶级社会主义的幻想”[①]，他认为“民主是……每个时代被压迫的大众反抗少数特权阶层的旗帜，并非仅仅是某一特殊时代历史现象”。他总结苏联的教训说：“不幸十月以来，轻率的把民主制和资产阶级统治一同推翻，以独裁代替了民主，民主的基本内容被推翻，所谓‘无产阶级民主’、‘大众民主’只是一些无实际内容的空调名词，一种抵制资产阶级民主的门面语而已。”[②]陈独秀从“民主”的急先锋到“民主”的批判者，进而又在对共产主义运动的思考中重新举起“民主”的旗帜，这一曲折的历程本身具有深刻的象征性。

其次是中国马克思主义的经济决定论动摇了启蒙主义的文化决定论。“五四”人物重视伦理的觉悟和“国民性”的改造，然而正如李大钊指出的，唯物史观认为“一切社会上政治的、法制的、伦理的、哲学的，简单说，凡是精神上的构造，都是随着经济的构造变化而变化”[③]，因此“经济问题的解决，是根本解决。经济问题一旦解决，什么政治问题、法律问题、家族制度问题、女子解放问题、工人解放问题，都可以解决”[④]。“根本解决”的途径由伦理觉悟转向经济变革：不是生产力的发展，而是经济权、所有制的变革，构成了几代中国马克思主义者最为关心的问题。

第三是马克思主义的阶级和阶级斗争学说动摇了启蒙主义的“个人主义”思想。“五四”启蒙思想家蔑视“每喜从同”的“群众意识”，倡导“力抗群言，独标异见”的个人精神，[⑤]陈独秀进而从经济和伦理两方面加以论证：“现代生活，以经济为之命脉，而个人独立主义，乃为经济生产之大则，其影响遂及于伦理学。故现代伦理学上之个人人格独立，与经济学上之个人财产独立，互相证明，其说遂至不可动摇。”[⑥]1919年5月李大钊在《我的马克思主义观》中首先批判了亚当·斯密、马尔萨斯、李嘉图和穆勒的“个人主义经济学”，声言“现在社会主义、人道主义的经济

① 陈独秀《“五四”运动时代过去了吗?》，《政治评论》第1卷第10期（1938年5月15日）。

② 陈独秀《给西流的信》（1940年9月）。按：西流即濮德治。

③《我的马克思主义观》，《新青年》第6卷第5号。

④《再论问题与主义》，《每周评论》第35号（1919年8月17日）。

⑤ 陈独秀《抵抗力》，《青年杂志》第1卷第3号。

⑥ 陈独秀《孔子之道与现代生活》，《新青年》第2卷第4号。

学，将要取此正统的位系，而代个人主义以起了”。启蒙思想家把个人作为家族、群体、民族、国家、伦理观念的对立物，从而把个人的自由解放视为首要的任务。而马克思主义则把“阶级的自觉”、“阶级竞争”视为历史的根本特点，“既往的历史都是阶级竞争的历史”。[①]在这样的思想基础上，唯物史观事实上也动摇了“五四”启蒙思想家共同认可的“进化论”的历史观，在此后几十年的历史中，“人”或“人的解放”被作为抽象人性论的命题而遭到严厉批判，“人的解放”的信奉者无不被“阶级斗争”的疾风暴雨冲得摇摇晃晃。

① 《我的马克思主义观》，《新青年》第6卷第5号。

应当指出，即使是在《我的马克思主义观》、《阶级竞争与互助》等文中，李大钊也试图把马克思主义与启蒙思想相结合：把阶级斗争与互助的人道主义伦理法则相结合，把进化学说与唯物史观相结合，把“人”的思想同阶级的思想相结合。陈独秀甚至试图把马克思主义同实用主义相结合，多次劝说胡适信仰唯物史观。然而，中国知识分子并不是把马克思主义作为一种分析世界客观规律的科学方法和理论来接受的，正如他们倡导“民主”、“科学”和进化学说一样，马克思主义，“主要是作为意识形态，作为未来社会的理想来接受，来信仰，来奉行的”。[②]作为纯粹的思想准则，马克思主义与启蒙原则之间的矛盾必然无法弥合。因此，那种“结合”的企图是不可能真正实现的。问题正在于：早期马克思主义者没有把唯物史观贯彻到对中国社会的历史和现实的结构分析之中，从而无法从理论上论证启蒙思想对于当时和其后的中国具有的重大的实践意义，也就不可能充分地论证启蒙主义的含混的思想命题的历史合理性。

② 李泽厚《中国现代思想史论》，东方出版社1987年版，第150页。

（4）启蒙的自我瓦解

马克思主义的广泛传播和共产主义运动的持续发展与“五四”启蒙运动的短暂形成了鲜明的对比。除了中国历史发展中民族危机的影响，中国传统文化对资产阶级文化的那种天然排斥显然也起了作用。但这里我想指出的是，中国启蒙思想由于

缺乏统一的方法论基础，从而无力建立起一整套对于自然、历史现实和未来的逻辑严密的思想体系，没有提供人们制度化和系统化地进行社会改造的途径。“五四”人物多年在国外或在西方的文化中流浪，他们在精神上处于中国社会和文化的“边缘”。所谓“反传统”主义说明他们在心理上把中国社会视为一个统一的整体，然而他们的那些缺乏系统的反叛思想似乎无法改变，甚至也无法让他们自己认识这个整体的运行规律。马克思主义在俄国的具体实践的陪伴下恰恰在这时为一部分中国知识分子提供了完整的、逻辑严密的世界观和方法论，从而满足了他们对中国社会问题作“根本解决”的内心期待。借助于马克思主义，中国的知识者发现他们面对的那个社会和传统并不是一个固定的整体，它的运动方向是不同利益和目标的社会集团之间的斗争的结果，是各种社会力量相互作用的结果。当这些孤独的“反叛者”（就对秩序而言）意识到“阶级斗争”将影响这个社会以及每一个人的未来时，他发现必须使自己选择一个真正属于未来的社会集团的力量。于是他们不再是这个社会的“边缘人”或“流放者”，他们有了自己的阶级的敌人和朋友，从而回到了这个社会并获得了目标。他们从“叛逆者”就成了“革命者”，从“人的解放”的鼓吹者变成了“阶级解放”的信仰者和实践者。马克思主义不仅解释了历史和现实，而且为他们找到了自己的位置和回到自己的社会的道路。把“五四”人物与三十年代左翼知识分子作总体对比，后者不再有前者的那种焦灼、惶惑和孤独；对于“找到了”自己位置和信念的人来说，一切都是“必然的”，也许斗争更加艰苦，然而内心却获得了安宁。当一种思想学说成为一个社会群体的信仰体系，那么它就作为普泛性的意识形态而存在，作为超越于一切个人之上的绝对的精神力量而存在，作为不可“重估”的“价值”、不可“证伪”的“科学”而存在。[①]

思想武器的选择体现了“五四”人物对于启蒙命题的理解，也体现了传统的文化心理和思维模式对于他们的限制。各种思想与启蒙主义在目标和对象上的暂时统一却可能导致对启蒙命

① 马克思主义在中国的传播是一个异常复杂的现实过程，仅仅在观念的领域对之作出解释显然是不够的，我希望有机会就此作专门的研究。

题的否定，这对那些思想武器使用者来说也许并不自觉。例如完整系统地提出启蒙主义的“人”的命题的周作人却把“新村主义”作为他的启蒙思想加以宣传。从表面看，“新村主义”的根本主张是要人人“尽了对于人类的义务，却又完全发展自己的个性”，然而这种发展如同胡适所说是“想要跳出现社会去发展自己的个性，故是一种独善的个人主义”。[①]周作人把改造个人与改造社会分割开来，离开了启蒙主义的那种“主体—客体”的思维方式，而更接近于孟轲的“穷则独善其身”的思想和中国传统知识分子如自食其力的陶渊明那样的“山林隐逸的生活”。“新村主义”与启蒙主义的那种进取、改造、征服的精神是背道而驰的，却仍然标举着“人”的旗帜。又如无政府主义在反对专制和反对封建伦理的斗争中与启蒙主义有着共同的对象，然而中国的无政府主义者却常常把老子及其小国寡民的生活奉为无政府主义的鼻祖和社会理想，把克鲁泡特金的“互助”思想和中国墨家的“兼爱”思想相提并论，[②]把“无政府共产主义”和孔子的“大同”思想混为一谈。无政府主义一面反对封建专制，一面对资本主义以至社会主义心存恐惧，他们的那种绝对自由的思想和虚无主义态度是和启蒙主义的“理性”原则相对立的。应当指出，无政府主义几乎影响过整整一代启蒙思想家，从陈独秀、李大钊到鲁迅，都曾在不同程度和不同方面把无政府主义思想纳入到启蒙的思想范畴之内，而在当时却同样没有意识到启蒙的使命与这种思想武器之间的内在冲突。

以上的分析说明了“五四”启蒙思想的内在复杂性和矛盾性。作为一个思想运动，它是在面对过去、反叛过去的激烈的态度中形成的。“五四”启蒙思想没有共同的社会哲学基础，从而没有建立起自己的逻辑体系，而启蒙主义的思想原则一旦离开了它的逻辑体系，也就丧失了它的明确规定性。在“态度的同一性”基础上形成的启蒙思想运动，同时包含了对启蒙的思想原则的否定，即使各种“主义”仍然标举启蒙的口号。但这些“主义”在更为基本的前提和精神上与启蒙原则的对立和冲突，必然导致中国启蒙思想的内在的混乱和启蒙运动的迅速的分化与解

① 《非个人主义的新生活》，《胡适文存》卷四，第1049页。

② 李大钊也曾如此。

体。这就是我所谓“五四”启蒙思想的“危机”。“危机”不是外在的,不是由外部历史事变决定的,而是内在于启蒙思想运动的。民族矛盾的尖锐化和中国社会政治的分化只是促成了“危机”的爆发。

当然，这并不是说“五四”启蒙运动的“危机”仅仅停留在意识的或精神的领域，“意识的危机”表现的是社会生活的更为深刻的矛盾：首先，中国的启蒙运动发生在二十世纪，这个时代对于西方人来说正是启蒙主义的一系列信念破产的时代，是人们试图超越启蒙建立各种新的思想体系，从事新的社会实践的时代，而中国人在从事自己的启蒙使命的过程中不可能不受同时代西方包括俄国的影响，因为中国的现代历史进程同时也是以资本主义为动力的全球化过程的一部分。其次，中国的资本主义经济关系的相对弱小，无论是资产阶级还是无产阶级都处于软弱的位置，使得启蒙思想找不到自我实现的有力的物质基础，农民阶级由知识分子的启蒙对象到改造知识分子的主要力量的角色转换正是由于中国革命（无论是资产阶级性质还是社会主义性质）不得不以农民作为阶级基础。在这个前提下，中国的传统文化，尤其是专制主义的传统才能借着各种形态的思想形式影响人们的思想以至生存方式。第三，“五四”时代是中国各派政治势力处于混乱和对抗的时代，北洋军阀政府面临革命力量的挑战和各派势力的挟制，因此，新文化运动才能在政治夹缝中发展起来。一旦政治专制形成，标举“民主”和“科学”的启蒙主义的思想运动也就必然遭到压制。1929年9月胡适发表《新文化运动与国民党》一文，从文学革命、思想自由和对待旧文化的态度等三个方面，指出“国民政府”和“国民党”是对新文化运动的“反动”。这一方面是因为“根本上国民党的运动是一种极端的民族主义运动，自始便含有保守的性质，便含有拥护传统文化的成分”，而在国民党的一党专制之下，这个政党的保守性质和反动的理论就“可以阻碍一国文化的进步”，“天天摧残思想自由，压迫言论自由，妄想做到思想的统一”。[①]中国长期的政治专制和中国近代

① 《新月》第2卷第6期。

民族革命在文化上的保守性质的确是中国现代启蒙运动走向深入发展的主要障碍。[2]

② 本文主要是分析"五四"启蒙运动的内在危机,因而只能扼要地阐述它的外部历史条件。我将在别的地方对此作进一步的分析。

1989年2月24日夜于北京

(选自《汪晖自选集》,广西师范大学出版社1997年9月版)

一份杂志和一个“社团”

——重评五四文学传统

王晓明

1988 年盛夏，在中国大陆十几家报刊大字标题的簇拥下迅速展开的那一场“重写文学史”的讨论，早已在第二年深冬，从那些报刊上更为迅速地消失了。但是，它提出的一系列问题，特别是那些提向跃跃欲试的“重写”者的问题，却越来越显得沉重。譬如说，要重写文学史，总是因为重读了文学史，而且读出了与众不同的新东西。它们是什么呢？你对过去的文学史描述过的那些文学现象，自然会有新的理解；但这样大喊大叫要“重写”，总不会仅仅是因为这一点吧。除了前人已经注意到的那些文学现象，是否还读到了另外一些现象？倘若这不仅仅是指几篇佚文或几部佚书，那它们又是什么？平心而论，这并不是那场讨论提出来的最为迫人的诘问，但它却是“重写”者首先应该回答的问题。倘若今天我们还不能回答它，“重写文学史”就很可能会变成一句空话。

每当看见“文学现象”这四个字，我头一个想到的就是“文本”，那由具体的作品和评论著作共同构成的文本。这当然不错，文本正是文学现象中最为重要的部分。但是，它不是惟一的部分，在它身前身后，还围着一大群也佩戴“文学”徽章的事物。它们有的面目清楚，轮廓鲜明，譬如出版机构、作家社团；有的却身无定形，飘飘忽忽，譬如读者反应、文学规范。它们从各个方面围住文学文本，向它施加各种各样的影响。在许多时候，这些影响是如此深入，你单是为了看清楚文本自身的意义，也不得不先花力气去辨识它们。当面对二十世纪中国文学的时候，这一点似乎尤其明显，如果没有《新青年》杂志，没有文学研究会和它的机构刊物《小说月报》，五四新文学的诞生还会是现在这个样子吗？可惜的是，我读到的那些现代文学史著作，无论是在大陆，还是在香港、台湾出版的，似乎都没有注意到文本以外的这

些现象。尽管它们大都是从《新青年》开始叙述的，讲到《新青年》之后不久，也都会用相同的篇幅去介绍文学研究会，但是，它们却往往只满足于列举《新青年》上刊发了哪些文章，文学研究会成员又写了哪些作品，结果还是只看见文本。连杂志和文学社团这样已经被"写"进文学史的现象，最后都会在事实上被排除在文学史之外，其他那些压根儿就没有被提及的现象，就更不必说了。

因此，我今天重读二十世纪中国文学的历史，就特别要注意那些文本以外的现象。也是重读《新青年》，却不仅读上面发表的那些文章，更要读这份刊物本身，读它的编辑方针，它的编辑部，它那个著名的同人圈子；也是重看文学研究会，却不仅看那些会员写了哪些作品，更要看那个社团本身，看它的发起人名单，它的组织机构，它的宣言和章程。我想看清楚这份杂志和这个社团是如何出现，又如何发展；它们对文学文本的产生和流传，对整个现代文学的历史进程，究竟又有些什么样的影响。

陈独秀在 1915 年 9 月创办《新青年》[1]的时候，国内局势正是一团糟。辛亥革命胜利才四年，中央政权已经完全落入北洋军阀的手中。南方的革命党人想通过政治斗争来制约袁世凯，结果是大失败；又进行武装反抗，"二次革命"，结果输得更惨，连陈独秀这样只是在反袁斗争中呐喊几声的人，也被迫流亡日本。他可是个不服输的人，一有机会返回上海，就要和军阀专制再斗一场：以政治和军事方式斗不过，就用思想文化作武器，唤醒一代青年人，把整个传统都推翻了，看你还能站得稳身？[2]正是这个明确的功利动机，决定了这份月刊的基本面貌：它是继政治、军事之后的第三种战斗武器，所以内容侧重在思想和学术，甚至在创刊号上宣布："批评时政，非其旨也"；它是编给青年人读的，所以刊名叫《新青年》。

陈独秀这样的动机，在当时投身新文化运动的知识分子中间，似乎是相当普遍的。1916 年以后陆续参加编辑《新青年》的几位主要人物，几乎都和陈独秀不谋而合。李大钊说："时至今

① 创刊时名为《青年杂志》，第二年改为《新青年》。本文为论述方便，概称为《新青年》。

② 关于陈独秀这一时期的思想状况，可参看李龙牧《五四时期思想史论》，复旦大学出版社 1990 年版。

日，术不能制，谋遏洪涛，昌学而已”[1]，思路几乎和陈独秀一模一样。胡适回忆说：“在民国六年，大家办《新青年》的时候，本有一个理想，就是二十年不谈政治，二十年离开政治，而在教育思想文化等等非政治的因子上建设政治基础。”[2]离开是为了更好地返回，从非政治的因子入手，目的却还在政治上面，这就把他们那份深藏的政治动机，表达得更明白了。[3]

当然，编辑部同人也有分歧。你说离开政治是为了返回政治，可何时返回，怎样返回呢？陈独秀性子最急。他当初声明不谈政治，实在是不得已，北洋政府明文规定，所有出版物都要送警察局审查，你怎么能批评时政？可是，随着袁世凯病亡，北洋军阀分裂，政府的文网日渐松弛，他又按捺不住，想用纸笔重新介入政治了。在《新青年》三卷五期的通信栏中，他就明白说：“本志主旨，固不在批评时政，青年修养，亦不在讨论政治，然有关国家存亡之大政，安忍默不一言？”站在他对面的是胡适，他显然更重视思想学术对政治的间接影响。因此，他反对那么快就返回政治，就在陈独秀越来越想让《新青年》发挥直接的社会政治影响的同时，他却一再强调思想启蒙和学术研究的意义，希望杂志和政治保持距离。

这就造成了两种明显不同的编辑方针。在最初的两三年里，陈独秀一直是《新青年》的负责编辑，他那套方针就体现得比较充分。从创刊号开始，他设立了两个专栏，分别叫“国内大事记”和“国际大事记”，藉新闻报道的方式，曲曲折折地议论时政。即使发表学术文章，也总是用各种方法，例如在句子下面点圈，在文章后面刊登评点式的“编者附志”，等等，突出那些学术议论的政治意义。从1917年开始，《新青年》更开始刊发直接论政的文章，有一篇甚至就用《时局杂感》作题目。既是想发挥直接的社会政治影响，就必须吸引尽可能多的公众来读《新青年》，在这方面，陈独秀等可谓煞费苦心。他们开辟了一个“通信”栏，专门发表读者来信，而且每封信后面都附上编者的回信。可是，《新青年》的销路并不大，开始每期只印一千份，几乎没有什么读者来信。陈独秀只好和几位主要的撰稿人自己充数，或用化名，

①《风俗》，载《甲寅》一卷三期。

②《陈独秀与文学革命》，1931年10月30日在北京大学演讲辞，载《陈独秀评论》，北京，1933年。

③ 当时的知识分子为什么会普遍产生这种用思想学术来推进政治变革的企图，是一个更有意义的问题。这里既有特定的历史和现实环境的限制，也有中国文人传统和西方外来思想的限制，尤其是在这几重限制下产生的所谓“危机”意识的影响。

或用真名，有时候一封信后面附上好几封回信，乍一看还真热闹。到了《新青年》四卷三期上，更由钱玄同化名王敬轩，发表攻击白话文运动的长文，刘半农则以“记者”的名义作答，用几乎多一倍的篇幅嘲骂交加，唱了一出著名的“双簧”戏。那种用非学术的方式来扩大“学术”影响的做法，非常露骨。

1918年1月，《新青年》成立编辑委员会，形成了同人共同主持的局面。胡适所主张的另一种编辑方针，也就逐渐发生作用。从第四卷开始，《新青年》重申不谈政治的宗旨，并且取消了那两个“大事记”的栏目。胡适等人还用连续刊发同一论题的文章的方法，增强《新青年》上学术讨论的深度。对于钱玄同们的“双簧”戏，他更提出抗议，认为有失学术刊物的身份。直到六卷四期的“讨论”栏中，蓝公武不指名地批评“双簧”戏一类的文章“令人看了生厌”，他还热烈地表示赞同，说是“很感激先生的好意”。两种编辑方针的对立，已经很尖锐了。

到了1919年秋天，《新青年》同人的分歧日益扩大，编辑委员会实际解散，剩下陈独秀一个人主持编务。他自然放手大干，不断染浓杂志的政治色彩，还将它移到上海出版，最后办成为一个完全政治性的刊物。[①]胡适等人则不断批评《新青年》的政治化，提议将它迁回北京，“声明不谈政治”。[②]陈独秀当然拒绝。于是胡适在北京创办《努力周报》，干脆竖起了另一面旗帜。

看起来《新青年》同人的分裂是因为一些人要介入政治，另一些人想作学术研究，陈独秀等要“救亡”，胡适等却更愿意“启蒙”。其实这是个错觉。陈独秀固然要搞政治，胡适又何尝独钟情于学术？当初取消那两个“大事记”的栏目，固然是体现了不谈政治的宗旨，但这不谈政治的范围，却仅仅只限于《新青年》。1918年底，陈独秀和李大钊创办《每周评论》，激烈地议论时政，胡适正是热心的支持者。在某种意义上甚至可以说，《新青年》的非政治化，正是以《每周评论》的政治化为前提。五四运动之后，胡适更接手主编这份周刊，他自己的第一篇政论文章《问题与主义》，就发表在这上面。不少研究者都很重视这篇文章的针对性，以为它是专门批评李大钊和陈独秀的鼓吹马克思主义。

① 从1920年下半年起，《新青年》逐渐成为中国共产党上海小组的机关刊物。

② 胡适和陈独秀等人就这件事通信商讨的详细过程，可参见赵聪《五四文坛点滴》，友联出版社1973年版。

可这只说对了一半。在对待马克思主义的态度上，这文章的确是显示了和陈独秀等人的距离，可是在对待政治活动的态度上，它却和陈独秀们相当接近。如果你真照胡适说的那样，一心研究具体的社会问题，那就要不了多久，你必然会滑进政治批评的轨道。你看胡适自己在文章中郑重列出的那些问题，有许多本身就是政治性的，像“大总统的权限”、“卖官和卖国”，还有“解散安福部”，在政治上是何等尖锐！难怪陈独秀并不真站出来反驳胡适。也难怪李大钊虽然著文表示异议，文章一开头却又说他很赞成胡适的基本看法。至于陈独秀主编的第七卷《新青年》，从栏目的基本设计，到一系列重要的文章，更是分明体现出了“多研究问题”的倾向，其中有些讨论[1]，还是由胡适带头进行的。在《新青年》的历史上，第七卷是个转折点，标志着《新青年》从学术化向政治化的转变，可恰恰是第七卷，处处显示出胡适的影响，陈独秀的确将《新青年》驶入了政治宣传的河道，但他使用的船桨，有一支正是刻着“多研究问题”。1922年胡适在《努力周报》上提出“好政府主义”，更证实了他和陈独秀的殊途同归。在半年多的时间里，他一口气写了五万字的政论文章：“我们虽抱定不谈政治的主张，政治却逼得我们不得不去谈它”[2]，他自己和盘托出了，我们还有什么看不明白的？

所以，《新青年》同人的意见分歧，并不如通常想象的那么深刻。单看编辑委员会的建立和消散，似乎可以说分歧是越来越大；但如果仔细分析几年间刊物的实际编辑设计，从前几卷的杂糅学术研究和时政批评，到第七卷的趋于实际的社会政治分析，我又分明觉出了陈独秀和胡适等人在更深层次上的逐渐相通。说到底，他们最关心的都还是如何用刊物去促进实际的社会政治变革，其他的一切，俱在其次。

《新青年》是一份非常主观的刊物。除了“通信”栏，其他版面上概不发表与编者意旨相悖的文字。编辑委员会成立以后，更公开宣布《新青年》“所有撰译，悉由编辑部同人共同担任，不另购稿”[3]。在这样一种编辑方针支配之下，《新青年》当然会形

① 例如连续几期的“社会调查”栏目，七卷四期的“人口问题专号”；高一涵的《对于“治安警察条例”的批判》，马寅初的《经济界之危险预防法》，以及七卷六期“劳动节纪念专号”中的大部分有关劳工状况的介绍文章。

② 见李龙牧《五四时期思想史论》，复旦大学出版社1990年版。

③ 见《五四时期期刊介绍》（上），三联书店1980年版。

成鲜明的个性，正如同用一个特别的模子，必然会浇出一个同样特别的铸件，连它身上的每一道裂缝，都能从模子本身的不平整中找到出处。

《新青年》个性中最基本的一点，就是实效至上的功利主义。陈独秀在发刊词《敬告青年》中，郑重地提出六条希望，其中第五条，就是"实利的而非虚文的"；他甚至断言，欧洲十八世纪以来社会变革的各个方面，"万马奔腾，无不齐集于厚生利用之一途"。在《新青年》一卷二期的《今日之教育方针》中，他更提倡一种他称为"现实主义"的观念，说它"见之伦理道德者为乐利主义，见之政治者为最大多数幸福主义，见之哲学者曰经验论曰唯物论，见之宗教者为无神论，见之文学美术者曰写实主义曰自然主义"。可不要小看了这段话，它实际上为《新青年》的内容划了一个大框框，从第一卷到第六卷，那些最突出的倡议和讨论，"文学革命论"也好，批判"灵学"也好，更不要说鼓吹"德先生"和"赛先生"了，哪一项不是在实践这种"现实主义"？《新青年》上刊登的大多数文章，都惊人地表现出同样的务实倾向，几乎就没有谁能把眼光放开一点，想得再"玄"一点，也很少有人表现出对于形而上学的兴趣。李大钊介绍马克思主义，胡适提倡实验主义，大概是《新青年》对西方哲学的两次规模最大的介绍，可恰恰是这两种哲学，反过来增强了《新青年》的务实倾向。第六卷以后会出现那么多分析中国经济问题的文章，许多文章的题旨会变得那样细碎具体，与这两种哲学的介绍，显然有很大的关系。

《新青年》的强烈的务实倾向，正表现了编、作者对于功利效果的极端重视。陈独秀在一卷二期上就说过："理无绝对之是非，事以适时为兴废"[①]，他还在这段话下密密地加了圈点，惟恐读者看漏了。胡适更这样解释实验主义："一切'真理'都是应用的假设，假设的真不真，全靠他能不能发生他所应该发生的效果"[②]，等于给陈独秀的"适时主义"提供了理论依据。因此，《新青年》的许多作者都不掩饰他们对理论价值的轻视，倘若逻辑上的是非和现实需要发生矛盾，他们常常是站在后者一边。李大

① 《今日之教育方针》，《新青年》一卷二期。

② 《实验主义》，《新青年》六卷四期。

钊有一次说，社会发展有赖于进步力量和保守力量的协调，陈独秀就在“编者附志”中评论：“李君此文，……义极精确”，“惟……吾国社会，自古保守之量，过于进步，今之立言者，其轻重亦慎所择”[①]，话虽婉转，那层凡立言都须以现实功利为是的意思，却是非常明白的。难怪《新青年》上的许多文章，常常都不及展开对自己主张的理论论证，就一下子扯到社会实效上去，类似“如果不这样，国家必亡矣”的论证句式，随处可见。我觉得，这种句式是把《新青年》的功利主义个性，表现得再清楚也没有了。

《新青年》个性的第二个特点，就是有一种措词激烈，不惜在论述上走极端的习气。曾有人批评《新青年》的某些作者与人论辩时态度太凶，陈独秀回答说：“到了辩论真理的时候，本志同人大半气量狭小，性情直率，就不免辞色俱厉；宁肯旁人骂我们是暴徒是流氓，却不愿意装出那绅士的腔调，出言吞吐，致使是非不明于天下。……‘除恶务尽’，还有什么客气呢？”[②]陈独秀毕竟心直口快，尽管他开头打出“辩论真理”的幌子，两句话一说，还是吐了实情：他们原本就是要攻击旧传统，要“除恶务尽”，怎么会愿意受那套学术辩论规则的束缚呢？黑暗那样深厚，人心那样麻木，你要想摇动它、唤醒它，就更只能放大嗓门，以制造刺激性的效果。于是吴虞那样对传统斥责不绝于口的文章，立刻被《新青年》编者当作宝贝，连续刊发在醒目的版面上。于是胡适刚发表《文学改良刍议》，陈独秀紧接着就提出《文学革命论》，把口号的战斗性增强了一倍。从钱玄同提倡废除汉字，到张崧年主张“把行了几千年的婚姻制度从根废除”[③]，种种惊世骇俗的主张，从《新青年》上一个接一个地冒出来。实践上反正要打折扣，理论上自不妨走极端。鲁迅后来说，正因为有钱玄同的废除汉字，白话文才得以取代文言，我不免要猜想，他们当中恐怕是很有一些人，当初就明白地作过这一类估量的。

这就造成了《新青年》个性的第三个特点：绝对主义的思路。要造成震撼性的效果，最便利的方法，莫过于使用绝对主义的言辞。请看《新青年》发刊辞中的这一段话：“矧在吾国，大梦未觉，故步自封，精之政教文章，粗之布帛水火，无一不相形丑

① 见《新青年》三卷二期。

② 见《新青年》五卷六期的“通信”栏。

③《男女问题》，《新青年》六卷三期。

陋，……较晳种之所为，以并世之人而思想，差迟几及千载。……于此而言保守，诚不知为何项制度文物，可以适用生存于今世。吾宁忍过去国粹之消亡，而不忍现在及将来之民族不适世界之生存，而归消灭也。”这真是把《新青年》上普遍的一种绝对主义思路，完整地凸现了出来。中国传统一切都坏，现代西方一切都好；两者天差地别，绝无相通之处；中国要自救，只能弃一取一：《新青年》上大多数文章的基本立论，表述虽不相同，骨子里都是这一套。至于那些斩钉截铁的断语，从陈独秀的“最后觉悟之最后觉悟”，到钱玄同的“根本解决之根本解决”，还有那些浑身“绝对”气的语词，譬如“完全”、“彻底”，更是遍布《新青年》的版面，到最后也不见明显减少。

也许可以说，《新青年》这种绝对主义的个性，在很大程序上仅仅属于表达的层次。《新青年》同人既然是有意矫枉过正，就应该知道自己的过甚其辞。陈独秀虽然附和钱玄同的“废除汉字”，还进一步提出“废除国语”，好像更彻底，心里其实却很明白，钱玄同这是在“用条石压驼背”，不足为法。[1]越到后来，类似这样的比较清醒的看法，在《新青年》上越是逐渐增加，像常乃德分析孔子学说[2]，高一涵鼓吹“要打破习惯专制……必先从我们自己心中打起”[3]，傅斯年注意中国人理解西方时的“误解”[4]，陈独秀反省“急速改造社会”的激进主义[5]，更不用说胡适的提倡“历史的态度”了，都明显跳出了绝对主义的思路。在许多时候，《新青年》同人很可能确是嘴上说一套，心里却另想一套，“心口不一”甚至成为他们的一大特点。但我觉得，这毕竟只是事情的一个方面。中国的思想传统中本来缺少自我怀疑的因素，陈独秀等人接触西方思想的时间又实在太短，那种不断自我反省的批判意识，在他们心中很难有坚实的基础。即使他们是在利用绝对主义的表述方式，时间一长，也很难避免这种方式对他们深层意识的渗透。面对那样丑恶的社会现实，彻底否定它的激情日益炽热，就更容易和绝对主义产生共鸣。胡适可算是《新青年》同人中离绝对主义最远的人，在那篇著名的《易卜生主义》中，他甚至已经触到了问题的关键：“社会国家是时刻变迁的，所

① 《本志罪案之答辩书》，《新青年》六卷一期。

② 《我之孔子观》，《新青年》三卷一期。

③ 《读弥尔的自由观》，《新青年》四卷三期。

④ 《中国学术思想界之基本谬误》，《新青年》四卷四期。

⑤ 《随感录·七三》，《新青年》七卷一期。

以不能指定哪一种方法是救世的良药,……适用于日本的药,未必完全适用于中国”,只要再往前走一步,就可以推断出“全盘西化”论的偏执了,可他话头一转:“只有康有为这种‘圣人’,还想用他们的‘戊戌政策’来救戊午的中国……”,又拐回了彻底反传统的老路。他后来赞同“全盘西化”,绝非偶然。胡适尚且如此,其他人就更可以想象。因此,一旦从《新青年》的六、七两卷中依然感受到绝对主义的迫人气焰,我就总要担心,这恐怕不仅是一种表述的方式,而更是一种思想的方式了。

《新青年》个性还有一个相当重要的方面,就是那种以救世主自居的姿态。大凡狂热的启蒙主义者,都免不了居高临下的心态;中国又历来有“劳心者治人”的传统,很容易使陈独秀们有高人一等的想法。一旦他们按捺不住急于求成的冲动,就更会不自觉地摆出一副耳提面命的架势。从《新青年》的第一卷开始,这种架势就已经相当明显,且不说许多文章的论述口气,单是那些题目:《敬告青年》、《敬告新的青年》、《青年与国家的前途》、《一九一七年预想之革命》,甚至还有《人生真谛》这样的题目,并且用特大字体突出文章的结论,教训人的气味也太强烈了。在《新青年》二卷四期的“通信”栏中,陈独秀断定:“社会进化,因果万端,窃以有敢与社会宣战之伟大个人为至要。自来进化之社会,皆有此伟大个人为之中枢,为之模范也。”这与鲁迅的呼唤“精神界之战士”,意思可说是一模一样。呼唤伟大个人的人,十之八九都会以此暗暗地自许;《新青年》的大多数同人,恐怕也都不会不意识到自己所站的历史位置,不会不以“开风气之先”的使命自励。因此,他们越是相信真理在手,越是看出新文化运动的重大意义,就越不免会强化那份救世主的意识。为什么直到《新青年》五卷六期的“通信”栏中,陈大齐还吁请钱玄同“代”大众编一部《粪谱》:“现在我们中国人苦于没有辨别力,不知道哪种是粪,哪种不是粪,……须得先指点指点他们才好”,而钱玄同也居然随声附和,原因就在这里。陈独秀 1919 年出狱以后,忽然会摆出那样一副基督徒似的姿态,赞颂耶稣“崇高的牺牲精神”、“伟大的宽恕精神”和“平等的博爱精神”[①],原因也正

① 《基督教与中国人》,《新青年》七卷三期。

是在这里，他从耶稣基督的身上，正看到了受难的伟大个人的影子。

这种救世主心态对《新青年》上许多文字的影响，实在太深刻了。许多作者都喜欢作总结，而且你刚刚对这个现象作了总结，我立刻又出来作第二次总结。胡适在《新青年》七卷一期上发表《新思潮的意义》，从几年来新文化运动的态度、手段、趋向、目的，乃至它的根本意义，一一作了详细的总结。可两个月以后，陈独秀又在七卷三期上发表《新文化运动是什么?》的皇皇大文，再次从科学、宗教、美育等等几个方面，分析"新文化运动中的误解及缺点"，以及今后"应该注意的三件事"，从过去一直总结到将来。他们这样不断地重新解释新文化运动，当然有各自不同的目的；但他们不约而同地都采用这种方法来达到自己的目的，却正显示出一种以精神领袖自居的心态，似乎毫不怀疑自己有能力把握整个复杂的社会运动。当然，更触目的表现出救世主心态的影响的，还是《新青年》上许多文章的那种开药方癖。《新青年》的创刊号就是一帖洋洋洒洒的大药方；越到后来，这药方还越开越细。无论是谈教育、谈政治，还是谈家庭、谈人生，也无论是谈语言、谈文学，还是谈裁减军力、"儿童公育"，都动不动一二三四、甲乙丙丁地列出一套套具体方案，有些简直细致到你无法想象的地步，譬如《新青年》六卷二期上李次九的《真正永久和平之根本问题》，连裁军后被服之类的军需品如何处置，都有详细的说明。这些文章差不多形成了一种文体，一种先提出主张，再陈列措施的特别的"药方体"。我敬佩这些作者的救世的热忱，但我也不能不说，他们太天真，把复杂的社会生活看得太简单了。

在1919年以前，《新青年》可说是中国惟一倡言新文化的大型的文化学术杂志，因此，我们今天谈论它，就不仅仅是谈论一份杂志。在那个社会知识系统大转换的时代，许多人都会有兴趣来谈论经国济世的大题目，他们的看法也势必是多种多样，各不相同。但是，这些看法大部分都只有通过《新青年》才能够变

成铅字[①]，这份杂志在整个新文化运动中的意义，也就可想而知。它既是一条通道，使一些人的看法能够对读者发生影响，也是一种限制，把另一些人的看法——至少是暂时地——排除在读者的视野之外。《新青年》的个性逐渐扩散为整个新文化运动的个性，它所刊登的文字，也就构成了一整套独特的话语体系[②]，在相当一段时期里占据着中国思想界的中心位置，直到今天，仍然对我们具有深刻的影响。由于《新青年》开风气之先的特点，它更把一大批出色的知识分子吸引到自己的周围，由此形成的编辑部同人，正成为五四一代知识分子的中坚。从这个意义上讲，《新青年》造就了一批精神领袖，尽管后来编辑部解体，同人分道扬镳，尽管后来的社会环境和五四时代明显不同，甚至这些人自己的思想也发生了很大的变化，他们仍然对周围的思想文化运动发生持续的影响，甚至成为不同类型的知识分子的偶像，吸引后代人不断产生重返五四的梦想。陈独秀如此，胡适如此，鲁迅和周作人更是如此。所以，《新青年》就像是一把钥匙，可以帮助你打开新文化大厦的许多暗门。我甚至想说，能够理解《新青年》，也就能够理解现代中国的新文化。

比方说，五四新思潮的一个基本内容，就是提倡个人主义和个性解放，可你仔细看看就会发现，许多人是从一些非常特别的角度来作这种提倡的。或者强调个人对社会的责任，"小我"与"大我"的关系，竭力把个人主义描绘成勇猛人世的动力；或者号召婚姻自主，冲出旧式家庭，反抗传统道德……把个性解放的标准规定得非常具体，似乎个性受到的全部压抑，都来自传统的社会规范。现在我明白了，这些特别的提倡角度正是《新青年》个性的自然流露。你本来就是想救世，自然会鼓吹个人对社会的责任；你本来就是要反传统，自然会把个性解放的全部矛头都引向它。认真说起来，五四时代提倡的个人主义，其实是一种《新青年》版的个人主义，虽还是用同一个名词，与西方的个人主义却有绝大的不同。知道了这一点，也就不用再花冤枉力气到三十年代以后的中国知识分子身上去寻找西方式的个人主义精神了。

① 1915～1920 年间重要的思想文化讨论，大部分都是在《新青年》上进行的。

② 对于这一套我称为"新青年话语"的文字——思想规范的框架、特点和中心命题，我将在另一篇专文中作具体描述，这里就不展开了。

再比方说，五四那一代知识分子曾经对“国家”、“民族”这一类集合概念发动过相当猛烈的抨击，单是《新青年》同人当中，陈独秀、钱玄同、李大钊、鲁迅和周作人，就都批判过这些概念的虚伪性。可是，也就在他们的文章里，不断出现那种“如果不这样，国家必亡矣”的论证句式，国家民族的生死存亡，分明是他们最为关切的东西：怎么会这样自相矛盾？现在我也明白了，根子还是在《新青年》的个性上。这些人本来就是功利主义者，什么武器顺手就用什么，当他们大举批判“国家”和“民族”一类概念的时候，眼睛却多半是盯着当时的国家政权：他们的目标在那里。至于这种批判到头来会否定自己救亡的使命感，他们很可能并没有想到，即使想到了，也顾不了那么多。我原先很吃惊，五四一代人在观念上竟能走得这样远，现在想想，恐怕是我自己糊涂了。

《新青年》帮我开启的最大一扇暗门，自然是“文学革命”了。我以前常常纳闷，陈独秀也罢，胡适也罢，更不必说钱玄同了，他们都不是文学家，为什么偏偏来提倡“文学革命”？他们鼓吹文学革命的那些言论，从陈独秀所谓“今欲革新政治，势不得不革新盘踞于运动此政治者精神界之文学”[①]，到胡适所谓“我们所提倡的文学革命，是要替中国创造一个国语的文学。有了国语的文学，才可以有文学的国语。有了文学的国语，我们的国语才可算得真正国语”[②]，从钱玄同、刘半农讨论书面文字和日常文字的区别，到周作人认定“文学革命上，文字改革是第一步，思想改革是第二步”[③]，立场虽不相同，根本点上却是一样：谁都不谈论文学本身的意义。尤其有趣的是，他们对待文学，就好像对待裁军或者推广世界语一样，也那样制定种种计划。早在《新青年》一卷四期的“通信”栏中，陈独秀就明白认为：“吾国文艺，犹在古典主义、理想主义时代，今后当趋向写实主义，文章以纪事为重，绘画以写生为重，……”一直到六卷一期的“通信”栏中，他还大声疾呼，要文学家“必用”写实主义。陈独秀只是规定一个大概的方向，胡适等人则连细则都要拟妥，从刘半农的《我之文学改良观》，到胡适的《建设的文学革命论》，一套比一套更详

① 《文学革命论》，《新青年》二卷六期。

② 《建设的文学革命论》，《新青年》四卷四期。

③ 《思想革命》，《新青年》六卷四期。

尽。譬如胡适的方案，就是先分为"工具"、"方法"、"创造"这几大部分，每个部分又分为若干大类，大类下面又有若干小类，读上去就仿佛一份施工报告。他们这种自信是从哪儿来的？

现在我当然明白了，《新青年》同人所以提倡文学革命，本来就不是出于对文学的虔敬，他们不过是想从这里打开缺口，为新思想凿通一条传播的渠道。白话文运动岂止是一个文学语言的变革？它分明是整个社会书面语言的变革。陈独秀他们嘴上的"文学革命"，其实是和"思想启蒙"同一涵义的。因此，他们自然不会觉得文学有什么特别，不会因为自己缺乏文学才能，就不敢来谈文学，恰恰相反，他们还要捋起袖管，吟诗，作文，写剧本，为新文学创作样板作品。他们也自然要特别来讨论文字和思想的关系，强调文字的工具性。倒不是说他们不屑于谈论文学本身的意义，从他们当时的兴趣出发，他们是觉得没有什么好谈，周作人就明白说："文学这事务，本合文字与思想两者而成。"[①] 一旦顺着周作人这样的思路想下去，就更会觉得文学和其他东西没什么两样，于是陈独秀等人就自然要来指点新文学，详细规划它的进程了，对于教育和道德改革的进程，他们不就是这样做的吗？当然，对线性进化论的迷信，对欧洲中心主义和历史决定论的迷信，也是陈独秀们指点文学的自信的重要来源，他那个将文学历史划分为从古典主义到自然主义四个阶段的概括，就是从对欧洲文学历史的总结中描摹下来的。但是，这些迷信所以会在他们鼓吹文学革命的言论中发作得这么厉害，一个基本的原因，还是在于他们没有充分意识到文学自身的独特性。[②] 在现代中国，对文学艺术特性的领悟，恐怕是知识分子从进化论和决定论崇拜那里逃脱的惟一出口，一旦错过了这个出口，他们就难免陷入那些迷信而不能自拔。

我不禁要问，如果没有《新青年》同人的提倡和鼓吹，中国会不会产生五四新文学这一现象？事实上，三十年代已经有人提出过这个问题，陈独秀和胡适还分别给予过不同的回答。陈独秀从历史决定论出发，认为没有他们的提倡，也会有别人出来提倡，他们不过是顺应了历史潮流而已。胡适则断言，倘没有他们

① 《思想革命》，《新青年》六卷四期。

② 陈独秀偶有例外，在《新青年》二卷二期的"通信"栏中，他就提出应该重视"文学美术自身独立存在之价值"。可惜这样的意见，他在《新青年》上只说过一回，也没有引起别人的重视。

① 关于陈、胡二人对这一问题的回答，可参见周策纵《五四运动史》第十四章，明报出版社 1981 年版。

这一班人的提倡，白话文学的运动至少要推迟几十年。[①]我觉得，即使真像陈独秀说的那样，在二十世纪一十年代，新文学的萌芽势必破土，那么，最初是由谁来掘松土层，将这枝新芽引导出土，又是由谁向它施加最初的养料，还是会在很大程度上决定它日后的生长状态。《新青年》同人的努力，至少极大地影响了中国现代文学的诞生方式：是这一批自身并非文学家的启蒙主义者最先喊出了新文学的口号，正是在他们的提倡、鼓吹、组织和亲身试验下，才产生了最初的一批新文学作品，包括鲁迅的小说。这就使中国现代文学的诞生与我们在欧洲现代文学的历史上看到的情形明显不同：它是先有理论的倡导，后有创作的实践；不是后起的理论给已经存在的作品命名，而是理论先提出规范，作家再按照这些规范去创作；不是由几个缪斯的狂热信徒的个人创作所造成，而是由一群轻视文学自身价值的思想启蒙者所造成。我简直想说，它是一种理智的预先设计的产物了。

五四新文学的这种独特的诞生方式，很自然会派生出这样三个观念：第一，文学的进程是可以设计、倡导和指引的；第二，文学是应该而且可以有一个主导倾向的；第三，文学理论是非常重要的，它完全可以对创作发挥强大的指导和规范作用。我想，对现代中国的思想和文学历史稍有了解的人，都不难看出这些观念对五四以后文学进程的深远影响。它们事实上构成了高居在作家头上的最基本的文学规范，正是它们和它们所衍生的其他文学规范，一起制造了二十世纪中国文学史上的一系列独特现象。不妨举一个例子来说明这一点，就是文学研究会。

到目前为止的中国现代文学史著作，都把文学研究会看作是一个文学社团，一个现代文学史上最重要的社团。可是，它的形成过程和组织形式，却有一些相当特别的地方，使你禁不住要思忖，它究竟是不是一个通常意义上的文学社团。

譬如，它那份发起人的名单就耐人寻味。最初提议建立文学研究会的，其实是几个二十多岁的年轻人，其中主要人物，是郑振铎和耿济之、耿式之兄弟，还有沈雁冰。五四运动刚刚过

去，知识分子和青年学生正掀起一阵结社的热潮，郑振铎等人所以会起这个意，显然是受了这股风气的影响。但是，他们的做法却和其他人不大一样。不是几个人说干就干，立刻就打出旗号来，而是经过了一个颇为谨慎的酝酿过程。他们先访问当时北京文学界的几位知名人物，例如鲁迅和周作人，征求他们的支持；接着又接受上海商务印书馆老板的委托，提出改革《小说月报》的具体方案。在两方面的努力都有了结果以后，这才列出了一张十二个人的发起名单。这可是一份颇具匠心的名单，在几个实际的发起人之前，赫然列着北大名教授周作人和朱希祖的名字；甚至还列着一位军事理论家蒋百里，当时正担任北洋政府总统府军事处的参谋。这几位当然都和文学有关系，蒋百里有时就写一点散文。但是，在一个由青年人发起的文学社团的发起名单上，看到这几位“头面人物”，总让人有点意外。

再譬如，文学研究会的组织形式也相当特别。《文学研究会章程》第九条明文规定：“京外各地有会员五人以上者得设一分会”[①]，一个文学社团，怎么像政党一样要设支部？虽然文学研究会成立以后，这条章程曾经在一次会员讨论中被否决，但在广州，却确实成立了文学研究会的广州分会，《小说月报》还郑重其事地报道过 它的活动。既有总会，又有分会，文学研究会的会员自然不会少，会员册上有一百七十二人，还有一些人来不及印进这册子。当时新文学尚在草创阶段，这一百七十二人的数字，委实可观。文学研究会的会员不但多，而且杂。除了一批被人目为写实派的小说家之外，尚有许地山、王以仁、徐雉、老舍这样并非写实的小说家，有梁宗岱、丰子恺这样的散文家，有朱湘、徐志摩、李金发这样的诗人，有陈大悲、欧阳予倩、熊佛西、李健吾这样的剧作家，还有李青崖、曹靖华、傅东华、黎烈文这样的翻译家，甚至连王伯祥、金兆梓这样的书局报馆的编辑，陈望道、严敦易、陆侃如、顾颉刚这样的学者，胡愈之这样的国际政治家，黎锦晖这样的音乐家，还有张闻天、瞿秋白、冯雪峰等等，都成了文学研究会的会员。郑振铎甚至写信到日本，请田汉、郁达夫和郭沫若入会。1921 年郭沫若到上海，沈雁冰和郑振铎又专门请他吃

① 见贾植芳等编《文学研究会资料》(上)，河南人民出版社 1985 年版。

饭，当面邀请。由这件事推想开去，那张花名册中恐怕有不少人，都是这样应邀入会的吧。应该佩服沈雁冰们的眼力，二十年代文坛上的重要人物，几乎都被一网打尽了。

更有意思的是，文学研究会竟然没有自己社团性的文学主张。《文学研究会宣言》有三条宗旨，其中只有第二条涉及对文学的认识："将文艺当作高兴时的游戏或失意时的消遣的时候，现在已经过去了。我们相信文艺是一种工作，而且又是于人生很切要的一种工作；治文学的人也当以这事为他终身的事业，正如劳农一样"[①]。这是说文学并非像旧时那样仅仅是一种副业，而是一种本业，但这是怎样的本业呢？一个字也没有说。除了上海的《小说月报》，文学研究会还在北京办了一个《文学旬刊》，它的发刊辞说："至于主张，则我们几个人对于文学上的各种派别，对于所争执问题，我们绝没有偏见于任何一方的倾向。主义是束缚天才的利器，也是一种桎梏……"[②]这就更明确了，非但不再重复"为人生"那样等于什么也没有说的笼统之辞，而且公开宣称自己没有确定的主张。文学研究会的这种态度一直维持到解体，以至1936年沈雁冰回顾文学研究会的历史，还一再说它没有自己的"集团主张"[③]。真不可思议，一群人所以要结社，总是因为有某种共同的主张，要用这结社的方式来发扬。文学社团尤其是如此，它的基础全在成员间文学主张的相近。事实上，文学研究会的主持者分明有自己的文学立场，主张写实主义便是其中基本的一条。为什么他们又这样掩掩藏藏，不把这种立场写进宣言中去呢？

文学研究会虽没有明确的集团主张，却有颇为强烈的全局意识。《文学研究会章程》的第一条宗旨，就是"联络感情"："中国向来有'文人相轻'的风气；因此现在不但新旧两派不能协和，便是治新文学的人里面，也恐因了国别派别的主张，难免将来不生界限。"因此就需要发起文学研究会，将大家拉到一起，"结成一个文学中心的团体"。不但看到眼前，而且顾及将来，眼光不能不说是相当深远。再看《〈小说月报〉改革宣言》："同人……将欲取远大之规模尽贡献之责任，则预备研究，愈久愈广愈博，

① 见贾植芳等编《文学研究会资料》(上)。

② 王统照《本刊的缘起及其主张》，1923年6月1日《晨报副刊》。

③ 见王晓明《〈现实主义的初潮——文学研究会代表作品选〉前言》，华东师范大学出版社1986年版。

结果愈佳”;“写实主义的文学,最近已见衰歇之象,就世界观之立点言之,似已不应多为介绍;然就国内文学界情形言之,则写实主义的真精神与写实主义之真杰作实未尝有其一二,故同人以为写实主义在今日尚有切实介绍之必要;而同时非写实的文学亦应充其量输入,以为进一层之预备。”[1]这种全局性的战略运作思路,又是多么清晰。不妨再看看这样一些文章的题目:《新文学研究者的责任与努力》(郎损——即沈雁冰)、《新文学与创作》(愈之)、《文学的使命》(西谛——即郑振铎)、《新文学观的建设》(西谛)、《文学者的新使命》(沈雁冰)……无论办刊物,还是写文章,这些人似乎都着眼于整个文学界的状况,一举一动,都想要对整个文学的进程施加影响,似乎文学研究会的意义不是在实现会员自己的文学梦想,而是为文坛提供一个主导性的中心机构。我立刻想起了《新青年》,想起了陈独秀们那种强烈的使命感,从着眼于全局的基本思路,到开药方的大致格式,甚至使用的词汇,文学研究会不都是在踩着《新青年》的脚印走吗?

其实,关于文学研究会的性质,《文学研究会宣言》的第三条早已说得明明白白:“是建立著作工会的基础。”沈雁冰等人的最终目的,原本就不是建立一个新潮社那样的文学社团,他们是要建立一个能够代表和支配整个文学界的中心团体,一个类似后来“作家协会”那样的“统一战线”。一旦从这个角度来看,前面那些疑问全都豁然而解。惟其是要建立一个有支配力的中心团体,当然就要讲究发起人的名单,要尽可能增强它的权威性;当然就要建立庞大的组织机构,尽可能吸纳一切重要的人物;当然会表现出战略眼光和全局意识;当然也就不便把写实主义规定为集团的文学主张,否则,你怎么邀请那些并不信奉写实主义的作家入会?

难怪自负的郭沫若不肯参加文学研究会,也难怪郁达夫要在《创造季刊》的发刊辞里指责文学研究会“垄断文坛”。他们看得很清楚,那可不是一般的文学社团!

① 见贾植芳等编《文学研究会资料》(上)。

在我看来，文学研究会这样独特的团体的出现，正是《新青年》模式在文学领域里扩散的结果。在陈独秀们的棋盘上，新文学仅仅是一枚小卒，所以，他们虽然促成了新文学的诞生，又为它设计了一系列的发展方案，却并没有真花太多的气力去实现这些方案。真正去实现这些方案的，是文学研究会。比方说，陈独秀等人希望中国走写实主义的道路，文学研究会则使这种希望变成了现实。写实主义——它后来叫现实主义——在现代文学中的主流地位，正是在二十年代前半叶，由沈雁冰等人提倡，由《小说月报》和《文学研究会丛书》的出版，帮助确立起来的。再比方说，《新青年》开创了一种用翻译和理论来指导创作的风气，文学研究会则把这种风气发扬光大，别的且不说，《小说月报》就是一个常常将理论和翻译置于创作之上的刊物。在二十年代初，《小说月报》是惟一倡导新文学的纯文学月刊，你当可想象，它对二十年代乃至更后的种种挥舞理论大棒的批评风气，要负多大的责任。

我特别要说的是，文学研究会毕竟和《新青年》同人那样的组织不同，因此，即使沈雁冰等有意去实践《新青年》同人制定的文学方案，在这实践的过程当中，他们也必然会有自己的创造，把《新青年》造成的文学规范大大地发展一步。譬如，五四以后各种社团纷纷成立，本来极有可能形成许多文学流派齐头并进的繁荣局面，可是，文学研究会这样自居为中心的团体的出现，以及由此引起的争夺中心的斗争，却在文学界造成了一种强烈的印象，似乎文学应该有一个中心，应该有一种文学理论来充当主流。创造社所以要打出他们自己并不十分信仰的为艺术而艺术的旗帜，就是为了向文学研究会争夺理论的主导权。连郁达夫这样比较洒脱的人，也会卷入这种斗争，足可见“文学应该有中心”的观念，在当时的影响有多大。至于二十年代末开始愈演愈烈的文学理论上的口号战，从后期创造社、“左联”一直到四十年代的各种笔仗和非笔仗，就更是体现了这种观念的深远影响。

不仅如此，文学研究会的许多成员，本来都各有自己的文学见解，就是那批文学研究会的中坚作家，像郑振铎、朱自清、王统

照、叶圣陶，甚至沈雁冰，其实都并不真信奉那套写实主义的理论，在例如《〈文学研究会丛书〉缘起》和八人诗歌台集《雪朝》的序言当中，就有好几位明白表示了各不相同的文学见解。可是，出于那种“中国现在需要写实主义”、“我们文学研究会应该倡导写实主义”的信念，他们当中又有许多人都有意无意地朝着写实的路上走，冰心写起了与她那些小诗迥然相异的“问题小说”，许地山则极力将“直面人生”的白描和自己那种宗教感极强的人生玄想糅和到一起。连这两位似乎最不适合写实的作家都如此努力，其他人就更不用说了。自己心里明明有一套，下笔的时候却偏要照着另一套，这似乎成了文学研究会许多作家的普遍做法。也许应该赞扬他们的自我牺牲精神，但从另一面来看，这种做法的害处也实在不小。二十年代以后，那么多作家都程度不同地放弃个人的文学立场，去实践某一种据说是应该成为主流的文学观念：什么“革命文学”、“普罗文学”，什么“国防文学”、“抗战文学”，一直到五十年代的“社会主义现实主义文学”，七十年代末的“伤痕文学”，八十年代中期的“寻根文学”，旗号虽然不同，目的更不一样，但那种轻视个人立场，皈依流行观念的心态，却是大体相通的。这就总要使我回想起文学研究会，回想起那一代自觉选择“心口不一”的写作方式的作家。的确，当《新青年》同人确立了主流文学的构想之后，正是文学研究会为作家如何适应主流文学的格局，提供了具体的榜样。

每当描述二十世纪中国文学历史进程的时候，五四文学和“抗战”以后文学的关系，总会成为一个基本的论题。八十年代来，许多研究者都认为，自三十年代中期开始，中国文学发生了一个非常大的变化，五四那种崇尚个性的风气日趋减弱，而由当时的社会现实——例如抗日战争——和党派政治观念——例如文艺为抗战或文艺为工农兵服务——铸造成形的一系列新的文学风尚，逐渐取而代之，将文学引上了一条与五四方向明显不同的历史道路。单就现象来看，这样的论断似乎并不错。但是，我们如何解释这个大变化的发生呢？单用战争或者毛泽东《在延

安文艺座谈会上的讲话》之类的外部原因，就能够解释吗？在三四十年代，战争并非中国独有的现象，为什么其他国家的许多作家仍然能坚持个人的文学立场，中国作家却大多数都放弃了呢？毛泽东在陕北发表的一篇并不太长的文章，就真有那样的神力，将大批在所谓"国统区"写作的作者都引离鲁迅那样的文学传统？在中国作家的这种近乎集体转向的行为背后，是不是还有什么更为内在的原因呢？

我想，这就牵涉到对五四文学传统的重新认识了。如果还是像以前那样，仅仅用文本——譬如鲁迅的小说和郭沫若的诗——作为依据，那就自然会得出五四文学是崇尚个性的印象，也就自然只能说，这个传统确实在三十年代中期以后的外部压力下逐渐消失了。但是，如果我们换一个角度，不但注意到五四那一代作家的创作，更注意到五四时期的报刊杂志和文学社团，注意到它们所共同构成的那个社会的文学机制，注意到这个机制所造就的一系列无形的文学规范，譬如那种轻视文学自身特点和价值的观念，那种文学应该有主流、有中心的观念，那种文学进程是可以设计和制造的观念，那种集体的文学目标高于个人的文学梦想的观念……如果把这一切都看成五四文学传统的组成部分，而且是非常重要的组成部分，我们对三十年代中期以后文学大转变的内在原因，是不是就能有一些新的解释呢？至少，对那个五四文学传统在"抗战"以后逐渐削弱以至断绝的论断，不会再深信不疑了吧？也许现在回头去看看八十年代的文学历程，竟会不断在其中发现形形色色的《新青年》和文学研究会的影子，发现它们所锻造的那些文学规范的影子？也许在赞同那"重返五四"的呼吁的同时，我们还应该提出另一个问题：怎样才能从五四文学传统——至少是一部分——的阴影下走出来？

（选自王晓明《刺丛里的求索》，上海远东出版社1995年3月版）

鲁迅小说的精神特征与“反抗绝望”的人生哲学

汪　晖

在另一个不同于《过客》的、并非象征的世界里，“我”在魏连殳死后的冷笑中又一次体会到觉醒者命定的孤独和寂寞的死亡，但终于经历内心的挣扎而“轻松起来，坦然地在潮湿的石路上走，月光底下”[①]——“轻松”与“走”都不是来自对“希望”的信念和追求：在《孤独者》的世界里从未显露任何真正属于“未来”的有力因素。耐人寻味的是，“我”是通过内心难以平息的痛苦“挣扎”，通过对孤独者命运的深切体悟与反省，才获得这种“轻松”与“走”的生命形态；因此，这“轻松”与“走”恰恰是经过心灵的紧张思辨而产生的对于世界与自我的“双重绝望”的挑战态度，是意识到了无可挽回的悲剧结局后的反抗与抉择，是深刻领会了“过去”、“未来”与“现在”的有机性而采取的现实性的人生哲学——正如“过客”一样，“走”的生命形式是对自我的肯定，是对“绝望”的抗战；世界的乖谬，死亡的威胁，内心的无所依托，虚妄的真实存在，自我与周围环境的悲剧性对立，由此而产生的焦虑、恐惧、失望、不安……，不仅没有使“我”陷入无边无涯的颓唐的泥沼，恰恰相反，却使“我”在紧张的心灵挣扎和思辨中摆脱随遇而安的态度，坦然地“得到苦的涤除，而上了苏生的路”——尽管从客观情势看，这月下小路的尽头依然是孤独的坟墓。

① 《鲁迅全集》第2卷，第108页，人民文学出版社1981年版。

弗吉尼亚·伍尔夫说得好：“一部作品的意义，往往不在于发生了什么事情或说了什么话，而是在于本身各不相同的事物与作者之间的某种联系，因此，这意义就必然难以掌握[②]。鲁迅的艺术力量似乎有一种罕见的品性，他能够把一股强烈的生命气息灌注到作品描绘的那些独特而真实的性格和情境中，使他们超越了自身的现实状况而达到一种形而上的境界；他可以使作品表现的人生摆脱它所依赖的事实，寥寥数笔，或是一条小路

② 《论小说与小说家》，上海译文出版社1985年版，第33页。

(《孤独者》),或是几缕寒风或雪片(《在酒楼上》),或是一声呼唤(《狂人日记》),或是默默的沉思(《伤逝》)……他把一种现实的描绘转化为一种深邃的人生思考,只要他提起这些并不令人惊异的情境,我们便听到了久久回荡在“过客”心灵深处的神秘的呼唤,便看到了一个孤独的、拒绝了一切过去与未来的诱惑的“影”将“独自远行”,他们的灵魂深处并非没有蔚蓝的湖泊,并非没有“再没有别的影在黑暗里”的境地,然而这一切只是在他们的不可思议的“走”或“远行”之中才获得现实的意义。正是在这个意义上,也只能在这个意义上,现实主义的《呐喊》、《彷徨》中自始至终徘徊着一个无名无姓的幽灵。他既没有鲜明的轮廓,又难以形容、无从捉摸,却充实了作品的内在精神。恰如萨洛特在《怀疑的时代》中所说:“这个人物既重要又不重要,他是一切,但又什么也不是”[①],由于失去了独立存在的地位,他或者附托于小说的第一人称叙述者,或者附托于主人公某种独特的心灵感受,或者只是一些幻象、情境、模态……。正是由于这个幽灵的存在,鲁迅纷繁多样、迥然相异、各具个性和独立意义的小说,恰恰又以不同的叙述方式共同体现了一个“挣扎”的主题:全部叙述步步深入地揭示着“希望”的消逝与幻灭,显示出“绝望”与“虚无”的真实存在和绝对权威地位。但一种独特的心灵辩证法恰恰以这种“绝望与虚无”的感受为起点,挣扎着去寻找和创造生命的意义,并充满痛苦地坚守着改造中国人及其社会的历史责任。

由此,《呐喊》、《彷徨》在精神境界上彻底超越了“希望—绝望”的二分法,这种二分法在中国现代作家的艺术世界中几乎是一个永恒不变的模式:或者为希望而欣喜、奋斗,或者因绝望而颓丧、消沉,或者在无可奈何的情境中添加光明的尾巴——极度的悲观与轻率的乐观在二十年代的文学中尤为明显,很少有人像鲁迅那样对历史的沉重感体验得那样深切。与此相应,评论界也一如既往地固守着“希望——绝望”的二分法,虽然对“光明的尾巴”不无嘲弄,却无法越出这一相对于历史与人生的复杂性而言显得过于简单的认知模式。一个典型的例子便是对《呐

① 转引自《文学评论》,1987年2期,第54页。

喊》、《彷徨》中的鲁迅称之为“亮色”的部分作过度的渲染与发挥，似乎这“色”愈“亮”便愈见鲁迅之伟大，从而将丰富复杂的人生哲学内容等同于鲁迅本人最为憎恶的廉价的乐观和无谓的“希望”[1]。鲁迅虽然多次说过他“终于不能证实：惟黑暗与虚无乃是实有”[2]，但“终于不能证实”仅仅意味着鲁迅对自身经验局限性的认识，却无法引申出对“希望”的一般肯定，而在个体经验的范围内，鲁迅则是摒弃了“希望”的。《呐喊自序》承认自己的“曲笔”是“不愿将自以为苦的寂寞，再来传染给也如我那年青时候似的正做着好梦的青年”[3]，而《呐喊》的内在动因却正在于作者“还未能忘怀于当日自己的寂寞的悲哀”[4]，正在于作者精神的丝缕还牵着已逝的寂寞时光，从而满怀情意地去追寻那些未能全忘的青年时代的梦。鲁迅不愿“抹杀”身外的“希望”，却同时不能把这个人经验之外的“希望”移入身内，他自然也竭力地寻觅，但在个体经验的范围内这“寻觅”也只能体现为对“黑暗与虚无”的反抗。事实上，从“黑暗与虚无”的“实有”状态到“绝望的抗战”再到“终于不能证实”，这一过程蕴含着的正是“反抗绝望”的人生哲学内容，表达的正是个体面对现实人生的态度。而《呐喊》、《彷徨》的诞生过程恰恰是这种人生态度的客观化过程。其间必然流注着那种紧张的心灵思辨。

“小说从来都是形象的哲学”，但是，“只要哲学漫出了人物和动作，只要哲学成了作品的一个标签，情节便丧失了真实性，小说的生命也就终结了”[5]。尽管我们可以不无根据地从鲁迅小说中抽绎出类似《孤独者》结尾那样的例子进行阐释，但《呐喊》、《彷徨》的现实画面显然不同于《野草》象征性的哲学启示，经验与思想，生活与对生活意义的思考在鲁迅小说中达到了“隐秘的融合”。因此，研究鲁迅小说的人生哲学问题不应变成对其中个别描绘的演绎与阐释，相反，这种研究应紧密地联系着小说的全部叙述过程。

希望与绝望，光明与黑暗，生命与死亡并不仅仅是以相互对立的方式存在于鲁迅小说中，而且也是以相互嘲弄的方式使原来鲜明的主题和明确的臧否指向呈现出某种复杂的、含混的状

①② 《鲁迅全集》11 卷，第 20、21 页。

③④ 《鲁迅全集》1 卷，第 419～420、419 页。

⑤ 加缪《评让－保尔·萨特的〈恶心〉》，《文艺理论译丛》(3)，第 302～303 页。

态，——《呐喊》、《彷徨》的作者把"反讽"作为小说的一种结构原则。他不是把自己放在明确的权威地位去判断"希望——绝望"的真实性；相反，他清晰地自觉着自己的"中间物"地位，从一个更高的视点上发现由"希望——绝望"构成的两极秩序中呈现着无可回避的悖论，"在期望与实现之间，伪装与真相之间，意图与行动之间，发出的信息与收到的信息之间，人们所想象的或应有的事物与事物的实际情况之间，存在着讽刺性的差距"。[①]这种"差距"不是由某种稍纵即逝的认识上的混乱或偏差造成的，而是由作品的内在结构所呈现的无法消解的压力造成的：两种对立因素的相互嘲弄不是起源于作者充满睿智的笑声，而是无法克服这种"对立"的痛苦。然而，"希望——绝望"两种因素间的悖论关系并未成为小说叙事结构中的自身解构和瓦解的因素。恰恰相反，在深一层的意义上，"绝望"与"希望"的相互嘲弄所构成的压力形成了作品内在结构的稳定性，"内部的压力得到平衡并且互相支持。这种稳定性就像弓形结构的稳定性：那些用来把石块拉向地面的力量，实际上却提供了支持的原则——在这种原则下，推力和反推力成为获得稳定性的手段"[②]，由"绝望"（"铁屋子"的"万难破毁"）与"希望"（"希望是在于将来，决不能以我之必无的证明，来折服了他之所谓可有"[③]）这两个对立主题所形成的张力，使得小说的基本精神沿着自我怀疑，自我省察，自我嘲讽，自我选择的道路，坦然、欣然又晦暗不明地伸向新的寻求和创造的远方。通过对"希望"与"绝望"的相互否定而引申出类似"过客"的反抗与"走"的人生原则，实际上成为《呐喊》、《彷徨》的内在精神结构的重要原则之一，这正标志着"绝望之为虚妄，正与希望相同"的人生哲学与《呐喊》、《彷徨》的现实描写之间的"隐秘的融合"。因此，这里所说的"反讽"绝不仅仅是一般的文学语言形式[④]，而且有深刻的哲学意义，正如基尔凯廓尔所说："在更高的意义上，反讽不是指向这个或那个具体的存在，而是指向某个时间或情状下的整个现实……它不是这个或那个现象，而是经验的整体……"[⑤]，《呐喊》、《彷徨》作为一个处于中间状态的知识者的创造，使人感到了一种难

① E·M·哈里代《海明威的双重性：象征主义和讽刺》，见《海明威研究》，中国社会科学出版社1985年版。

② 克利安斯·布鲁克斯《嘲弄——一种结构原则》，《现代美英资产阶级文艺理论文选》（上），作家出版社1962年版，第220页。

③ 《鲁迅全集》1卷第419页，人民文学出版社1981年版。

④ 布鲁克斯《嘲弄——一种结构原则》；"反讽"即"承受语境压力"。

⑤ Soren Kierkeggard《The Concept of Irony》。1966年，第57页。《新批评——一种独特的形式主义文论》，中国社会科学出版社1986年版，第184页。

以明言的事实:环绕在历史“中间物”周围的世界在本质上是悖论式的,只有超越了“希望——绝望”、“未来——过去”、“虚无——实有”、“乐观——悲观”的二分法的模棱态度,才能抓住世界的矛盾整体性,才能“一方面认为世界是虚无的,(?)但另一方面却使自己介入意义的追寻并献身于启蒙”[①]。

《呐喊》、《彷徨》中的“回乡”主题最直接地表述了关于“希望与绝望”的思考,却常常不是被曲解为对“希望”的抽象肯定,便是被认为“与小说的主题不相干”[②]。其原因正在于没有将作品中的两种对立因素作为一种悖论式的整体来理解。对故乡的怀恋是人类永恒的精神现象,这条感情的溪流可溯源于无限遥远的年代。然而在鲁迅小说“回乡”主题的底层,我们却看见了一种希冀、恐惧和情绪的潜流。一种默默地流淌而永远令人亲近又疏远的情怀,一种奇异的、未经分析的震撼力——作为一个二十世纪接受了现代文化的知识者,第一人称叙述者在价值上早已告别了“故乡”以及与之相联的一整套童年生活经验;然而令人绝望的现实人生却又激动起“我”对童年故乡的追忆,这追忆从一开始便织进了“我”最神奇的梦幻之境,成为对抗“绝望”的“希望”源泉。很显然的,曾经被他摒弃的故乡的现实绝不会是梦幻之境,那儿也并没有“像一天云锦”,如“万颗奔星”交织、伸展、飞动的“许多美的人和美的事”[③]。因此,“回乡”主题自始至终便是在心理上的“回乡”与现实的“回乡”所构成的张力中展开,其中奔流着两股对待“故乡”的逆向的情感态度[④]。人们可以把它们解释为情感与理性、幻想与现实的强烈对立。但理解作品的关键恰恰就在于,活生生的现实绝不是完全由这两种对立态度中的一种构成的,而只是由一种特殊的生命活动和心灵沉思在它们之间的鸿沟上架起桥梁,把两者联结成独特的、活的统一体,于是“希望”与“绝望”的真实性在相互的对立关系中同时遭到怀疑,而一种超越于这种“希望——绝望”的生命力量却在两者的张力之中油然而生。《故乡》从一开始便展开了萧索的故乡与叙述者内心深处美丽的故乡的对立,于是在持续不断的悲凉之感中,这两个对立的方面不断地处于“论争”状态。伴

① 林毓生《鲁迅思想的特征——兼论其与中国宇宙论的关系》。

② 司马长风《中国新文学史》(一),香港昭明出版社1980年版,第107页。

③《鲁迅全集》2卷,第185页。

④ 这种低回又激荡的旋律在《野草·风筝》中是这样表述的:“现在,故乡的春天又在这异地的空中了,既给我久经逝去的儿时的回忆,而一并也带着无可把握的悲哀。我倒不如躲到肃杀的严冬中去罢,——但是,四面又明明是严冬,正给我非常的寒威和冷气。”(《鲁迅全集》2卷,第184页)

随着对少年闰土生动的追忆,叙述者"儿时的记忆,忽而全都闪电似的苏生过来,似乎看到了我的美丽的故乡了"。然而接着而来的与闰土的重逢却使力图"兴奋"起来的叙述者感到极大的震撼:他极力地想唤起少年闰土的生动印象和童年的经验以抵御从外形到心灵都失去了"生动"的闰土,然而闰土"欢喜→凄凉→恭敬→'老爷! ……'"的情感变化过程,终于使叙述者"似乎打了个寒噤",体悟到他们之间的可悲的厚障壁。而另一方面,宏儿和水生似乎在重复着叙述者与闰土的过去,这恰恰加深了叙述者的悲哀。于是,"我想到希望,忽然害怕起来了",因为在"我"与闰土的隔膜之中,在水生和宏儿与"我"和闰土的对比之中,在"我"对故乡的追忆和对现实故乡的感受的对立之中,我开始自省:闰土和"我"其实都在祈祷着偶像,那便是或者"切近"或者"茫远"的希望。这是一种沉重的"重复"与"循环"的感觉。一旦叙述者意识到"希望"的虚幻,"绝望"的感觉也即一同消逝,因为这一切不过都是笼罩现实的幻影,由此,思维便在"希望——绝望"的两极对立和互相"否定"之中跃出了这种恒定的二分法,直达现实的本然状态:"希望是本无所谓有,无所谓无的。这正如地上的路;其实地上本没有路,走的人多了,也便成了路"。这里表达的恰恰不是如许多评论所说的对"希望"的肯定,相反,正是对"希望"的否定,对"绝望"的反抗,而超然于这两种主观感觉之上的则是一种真实的生命形式——"走"。作为一种现实的行为,"走"表达的只能是实践人生的方式,同时也是面对现实的执著态度。倘若不这样理解,而把这段描写理解为对"希望"的抽象肯定,不啻是把鲁迅一再证实了的现实的严酷转换为毫无客观依据的轻率的乐观。

《呐喊》、《彷徨》中的"回乡"小说还有《社戏》、《祝福》和《在酒楼上》。《社戏》以心理上的"回乡"对抗现实的感受,没有构成心理"回乡"与现实"回乡"的相互对立,后两篇的叙述过程却始终贯穿着两种"故乡"的冲突在叙述者心理上造成的压力,而对自己与"故乡"的复杂关系的揭示与自省,使得小说在几重关系中形成张力。《祝福》表面看来只是由第一人称叙述者讲述

的一个不幸的下层妇女的故事。过往的研究也主要集中于封建的伦理关系是如何置这个两次守寡的善良女人于死地的，评论者显然是从一般的社会政治、社会思想的意义上认识小说的反封建主题；以鲁四老爷及其所代表的封建礼法关系为一方，以祥林嫂这样的受害者为另一方：贬褒臧否，憎恶同情，了了分明。然而，当我们把祥林嫂的故事放在小说的叙事结构中时，小说主题却复杂化了：第一人称叙述者是小说中惟一对故乡怀有些许念旧之情而又真正格格不入的"新党"，是惟一能在价值上对故乡的伦理体系给予批判性理解的人物，因而实质上也是"故乡"秩序之外的惟一具备现代思想的因素；很自然的，读者会把他作为小说中的某种"未来"或"希望"的因素。然而，叙述过程却恰恰层层深入地揭示出叙述者与"故乡"的伦理秩序的"同谋"关系（即对祥林嫂之死负有共同责任，此系沿用 T. 赫斯特语），从而在祥林嫂故事之外引申出以自省作为心理基础的道德主题和叙述者对自身所处的两难困境的逃避——这种逃避是对彻底摧毁了自己幻想的"故乡"的逃避，也是自己对故乡发生的悲剧应负的道德责任的逃避。这样，故事的内容和明确的批判指向与故事的叙事形式之间构成了一种悖论关系：叙述者的态度自身遭到怀疑，而故事的反封建内容恰恰又是由叙述者来叙述的。小说一开始明显地使读者感到"我"和"故乡"的愚昧、迷信和伦理气氛已完全隔膜。"无论如何，我明天决计要走了"。但读者很快便知道，"我"逃避故乡还另有深因："况且，一想到昨天遇见祥林嫂的事，也就使我不能安住"。祥林嫂似乎也把希望寄托在这个"识字的，又是出门人"的"新党"身上，但灵魂有无的问题却陷叙述者于窘迫的两难困境，"惶急"、"踌躇"、"吃惊"、"支吾"，最终以"吞吞吐吐"的"说不清"作结；如果仅此而已，读者仍然会相信叙述者至少是个无能却好心的人，他的内心深处仍然有着深沉的道德感与责任心，因为他毕竟在心底里感到自己对祥林嫂的死负有道德责任。但是，接下来的描写，却使他与"故乡"的伦理秩序、与鲁四老爷及祥林嫂悲剧的制造者们的泾渭分明、格格不入的界限变得模糊不清：

> 然而我的惊惶却不过暂时的事，随着就觉得要来的事，已经过去，并不必仰仗我自己的"说不清"和他之所谓"穷死的"的宽慰，心地已经渐渐轻松；不过偶然之间，还似乎有些负疚[1]。

①②《鲁迅全集》2卷，第9、21页。

然而，叙述者在潜意识中仍然不能忘怀，仍然感到内心的沉寂，于是他开始了对祥林嫂故事的回忆。小说末尾叙述者"在这繁响的拥抱中，也懒散而且舒适，从白天以至初夜的疑虑，全给祝福的空气一扫而空了"[2]——故事的叙述过程成了叙述者道德责任的解脱过程，叙述者自身的"轻松"感终于汇入了造成祥林嫂悲剧的"故乡"的冷漠之中，因此，对"故乡"的逃避恰恰又表明了叙述者并没有真正告别他的"故乡"，新的文化认同并未解开灵魂深处的盘根错节的旧传统，他本身无法成为改变"故乡"结构的有力因素或导致现实变革的"希望"所在。毫无疑问，叙述者与鲁迅本人都是历史的"中间物"，但叙述者仅仅意识到自己与"故乡"的隔膜与疏远，却对自己的内心行为与这个自以为告别了的"故乡"之间的割不断的联系毫无知觉，而鲁迅却以他高超的反讽的语言技巧，揭示了走出故乡的现代知识者无法逃避、也不应逃避的两难困境，这不仅显示了作家的道德良知和对自身处境的冷峻沉思，而且在小说画面之外推出了这样的精神底蕴：面对绝望的现实与无望的命运，知识者除了挺身而出反抗绝望之外别无他途，否则你便是旧秩序的"共谋"者。正由于此，叙述者越是把自己的道德责任解脱干净，越是感到舒适与轻松，我们却越加感到内心的沉重：在"反抗绝望"与"有罪"之间别无选择[3]。

③ 应当指出，叙述者的暧昧态度与祥林嫂面临的荒诞处境有直接对应关系，对后者来说，既需要"有灵魂"，又需要"无灵魂"，选择其中任何一种都将导致悲剧。因此，叙述人与祥林嫂共同陷于无可选择的荒诞境地。《祝福》包含了双重的悖论关系。

《在酒楼上》包含了两个第一人称叙述者即"我"与吕纬甫。吕纬甫的故事本身表现的现代知识者的颓唐与自责已由许多评论加以阐发。然而，这个独白性的故事被置入第一人称"我"的叙述过程，却表达了对故乡与往事的失落感，并由此生发出较故事本身的意义更为复杂的精神主题。第一人称叙述者显然是在落寞的心境中想从"过去"寻得几许安慰与希望，因此他对故乡

"毫不以深冬为意"的斗雪老梅与"在雪中明得如火,愤怒而且傲慢"的山茶怀着异样的敏感。然而,吕纬甫和他的故事却一步步地从他心头抹去从"过去"觅得"希望"的想头;他的"怀旧"的心意很自然地使得叙述过程不断地呈现"期望"与"现实"的背逆造成的"惊异",显露出叙述者追寻希望的隐秘心理所形成的独有的敏感:他从一开始便从外形到精神状态感受到吕纬甫的巨大变化,但仍然从他顾盼废园的眼光中寻找"过去"的神采。从吕纬甫的叙述过程中,我们发现了叙述者在听了迁葬故事后对吕纬甫的责怪的目光。而这目光恰恰又激起了主人公对"过去"的追忆:"我也还记得我们同到城隍庙里去拔掉神像的胡子的时候,连日议论些改革中国的方法以致于打起来的时候",这种追忆甚至引起了他的自责。于是"看你的目光,你似乎还有些期望我"——叙述者从吕纬甫对"过去"的追忆与自责中终于觉得了一丝希望,而他对阿顺的美好感情似乎鼓励叙述者的这种心意;当吕纬甫叙述到他四处搜寻剪绒花时,小说插入"我"对从雪中伸直的山茶树的生机勃勃与血红的花的观察,显然回应了小说开头对"故乡"景色的主观情感。然而,吕纬甫终究逃不脱他所说的蝇子或蜂子式圆圈,在"模模糊糊"的境地中"仍旧教我的'子曰诗云'";"我"仍不甘心:"那么,你以后豫备怎么办呢?"吕纬甫答道:

> 以后?——我不知道。你看我们那时豫想的事可有一件如意?我现在什么也不知道,连明天怎样也不知道,连后一分……[①]

至此,叙述者对"故乡"与"过去"的追寻(实际上也是对生命意义或希望的追寻)彻底地陷于"绝望"与"虚无"之中。如果小说在叙事方式上是独白性的,小说的结论必然也就是吕纬甫的"圈"本身的悲观意义,然而《在酒楼上》却在独白之外保持了一个从特定距离思考这段独白故事的外部叙述者。小说的结论便转向为对绝望之"圈"的思考性态度,这便提供了作者表述自己

① 《鲁迅全集》2 卷,第 34 页。

的人生哲学的可能：

> 我们一同走出店门，他所住的旅馆和我的方向正相反，就在门口分别了。我独自向着自己的旅馆走，寒风和雪片扑在脸上，倒觉得很爽快。见天色已是黄昏，和屋宇和街道都织在密雪的纯白而不定的罗网里[①]。

①②《鲁迅全集》2 卷，第 34、25 页。

那种带有梦寻意味的山茶老梅已不复存在，“我”面临的是凛冽暗冥的罗网。恰在这种绝望的境地里看又回荡起《过客》的“走”的主题：正像“过客”告别“老翁”一样，“我”独自远行，向着黄昏与积雪的罗网。对“过去”的追忆与对“未来”的思考转化为“反抗绝望”的生命形式：“走！”

伴随着“反抗绝望”的精神过程，“回乡”小说自始至终流荡着一种无家可归的惶惑和对生命流逝的意识。《故乡》、《祝福》、《在酒楼上》（还包括《孤独者》）的叙述者都是思乡或寻访故乡的游子，但他们时时刻刻都感到那种身在故乡的“客子”之感：“觉得北方固不是我的旧乡，但南来又只能算一个客子，无论那边的干雪怎样纷飞，这里的柔雪又怎样的依恋，于我都没有什么关系了。”[②]在这种寻找“故乡”与逃避“故乡”的“游子或客子”的精神过程中，潜在地回荡着一种久久不息的发自灵魂深处的追问：“我是谁？从哪里来？到哪儿去？这种无家可归的惶惑体现的正是现代知识者在中国现实中找不到自己的位置的感觉，他们疏离了自己的“故乡”，却又对自身的归宿感到忧虑。他们与乡土中国的关系可归结为“在”而不“属于”。惶惑构成了鲁迅人生哲学的基本前提，逼使作家沉思生命的意义，于是那种生命流逝的意识愈益强烈，从而在“回乡”小说中形成了一个主宰人物命运的精神人物——时间。时间在叙述者意识的两个方向展开：对“故乡”、对过去的追忆，对现在及将来的沉思：从过去转到现在，从父辈一代到孩子一代，从青春到成年。又从现在到过去，从孩子转到父辈，从成年转到青春……在叙述过程中，时间与空间都可以逆转，而且伴随叙述者回忆与插话又可从任

意一个方向回到原来的地方——心理时空与现实时空回环交织。在心理与现实的两相映照之下，作家笔下的时间一点点地吞噬人的生命，使蓬勃的青春变得枯萎，而叙述者则在叙述对象的生命流逝中感到自己的生命也慢慢失去了魅力。然而恰恰是在生命流逝的悲哀中，叙述者不再去追索逝去的生命，再现过去的存在，而深深地体会到生命的"现在性"，从而在虚无的过去与虚无的将来之间，用现实的生命活动（"走"）筑成了"现在"的长堤，从而使自己成为生命和时间的主宰，诞生出"反抗绝望"的哲学主题。

鲁迅的"绝望"远非停留在生活的表层，它既是一种理论，又是一种深刻的感觉；它不仅存在于寻找生命意义的失败，而且存在于生命本身。因此，《呐喊》、《彷徨》中的"死亡"主题尽管不像"回乡"主题那样直接涉及"希望——绝望"的关系，却以更为凄怆激烈的方式体现了"反抗绝望"的人生哲学的生成过程及其"挣扎"意味。对于狂人、魏连殳、史涓生来说，死亡的威胁、感觉正如同"绝望与虚无"的感觉一样，是他们日常生活的现实。然而，正是死亡的手舞足蹈使他们日益体悟到自我与现实的真实状况，从而不断挣扎着调整自我的人生态度。这类小说大量采用内心独白的叙事方式（《狂人日记》是日记体，《伤逝》是手记，《孤独者》的叙事过程夹杂大段的书信和内心独白，介于"回乡"主题和"死亡"主题两类作品之间），宛如一段悲怆的精神史诗，独白本身便具有深刻的象征意味和哲理意义。因此，寻找和阐释这些错综复杂、纷纭变幻的心理过程的演进逻辑（"反抗绝望"的哲学的推衍过程就存在于心理独白之中），比之解析小说的外部叙事方式更为重要。

在"回乡"小说中，叙述者寻求精神寄托的过程转化为无家可归的惶惑。这种惶惑在《狂人日记》等小说中则通过对"死亡"的体验而转化为对世界感到无名恐惧的陌生和迷惘的情绪，转化为被抛入一种不可理解的荒谬现实之中，听凭死亡、罪过以及深刻的焦虑、不安、忏悔摆布的情绪。在这种无限的孤独和由于疏离了世界秩序而产生的"放逐感"中，留给人的只有绝望和

对自身存在的实际状况的深切体验。这种绝望和对自我的体验并不意味着人的消极的、被动的态度；相反，它意味着一切试图存在于绝对和终极之中的秩序、价值、知识或感情都是可疑的，表面的，相对的——不仅旧传统、旧秩序是可疑的，而且自我与自我的否定对象的关系，自我据以批判旧世界、创造新生活的价值理想也值得推敲。觉醒、幸福、“新党”——从终极的诚实来看这一切会不会只是幻象？！主人公为此劳命伤神、忧心忡忡，在焦灼的、紧张的思虑中体验到“绝望”的真实性，并由此体验而洞悉自我的无可依托的状况，从而确认：自我的生命意义仅仅存在于自我的选择和反抗之中——“无家可归的惶惑”由此成为“反抗绝望”的内在依据。显然，这是一种独特的思维逻辑：绝望的真实性不是把人引向颓丧、畏缩、消沉，而是把人引向选择、反抗、创造。鲁迅小说在表现“绝望”的真实性的同时，对颓丧的精神状态予以根本性的否定，正是这种思维逻辑的必然体现。对“希望”的否定体现了对什么都不信赖的意识，而对“绝望”的反抗则表明“绝望”与“希望”同样是“虚妄”的。“由于对什么都不信赖，什么也不能作为自己的支柱，就必须把一切都作为我自己的东西”[①]。

《狂人日记》的叙述过程包含了深刻的悖论：“吃人”世界的反抗者自身也是有了“四千年吃人履历”的“吃人者”，由独自觉醒而产生的“希望”被证明是虚妄的，而“绝望”的证实紧密地联系着主人公“有罪”的自觉。这种“有罪”的自觉又为“反抗绝望”提供了内在的心理基础——赎罪的愿望。“救救孩子！”的呼唤似乎是对希望的呼唤，是对“真的人”的世界的憧憬，但狂人的心理独白恰恰又证明“孩子”也已怀有了“吃人”的心思，就像卡夫卡《判决》中的格奥克遭到的“判决”一样：“你本来是一个天真无邪的孩子，但你本来的本来则是一个恶魔一般的家伙”——对于狂人和“吃人”世界的每一个生存者来说，“本来的本来”使他们无可挽回地成为“罪人”。这种“罪人”的自觉在两个方向上展示其意义：一方面，“罪”的自觉使狂人洞悉了自己的实际处境，并通过反复地占有既往的东西而把握住自己的历史

① 竹内好《鲁迅》，浙江文艺出版社 1986 年版，第 110 页。

性；狂人由此意识到自己不过是一个无法决定自身的历史性的微不足道的创造物，孤独、焦虑、恐惧的情绪不仅意味着自我意志与世界、与自己的有限性或命运的对立，而且也意味着另一更深层的不安：在这种对立的背后是否隐藏着内在的同一性？！这种同一性对狂人的存在理由而言无疑如同釜底抽薪，因为“狂人”之为“狂”人，正在于他与世界的关系的对立和不协调，如果这种对立和不协调（用另一词表达则是“觉醒”）不过是幻影，那么狂人便不再是狂人，而是吃人世界的普通一员——“罪”的历史性引导狂人走出狂人的世界，重新进入“健康人”的世界，如小序所言：“然已早愈，赴某地候补矣”，从而导出了真正的“绝望”主题：“觉醒者”的幻灭。另一方面，“罪”的自觉形成了一种无法摆脱的内心需求：“赎罪”的愿望。这种愿望伴随着激烈的自我否定，不仅使狂人在自我与吃人传统的关联中感到“不能想了”的恐惧、不安和恶心，而且也使狂人在自己憧憬的“真的人”面前无地自容（“现在明白，难见真的人！”）。这是“置之死地而后生”的绝境。不管实际的处境如何，不管自我有无得救的希望，如果不去反抗“绝望”的现实，“我”便更加罪孽深重——在小说第十二章的自省与第十三章的“救救孩子！”之间，正横亘着一种“罪”的自觉和“赎罪”的内心冲动。这种自觉与冲动是狂人之为“狂”人的原因，一旦失去它们，狂人便不再“狂”了——除了向自己憎恶的传统认同而外，似乎别无选择。而小说的内在逻辑正显示着：这种“认同”本身意味着同流合污，因而在任何状况下都必须拒绝。由此可见，反抗与拒绝的行为作为“罪”的意识的现实延伸，不是源发于任何一种外在的权威和意志，而是源发于一种自觉自愿的主观需求，不是源发于对作品中一再提及的“真的人”的憧憬，而是源发于面对现实的自觉态度。正是在这个意义上，狂人的反抗体现了一种真正自由的精神，而这种反抗和自由选择恰恰是由对绝望的体认转化而来，或者说是以“绝望”作为其认识的和心理的基础的。

上述复杂的心理过程——如同伊藤虎丸所说的那样——是以“被吃”的恐怖，即死的恐怖为基点而展开的。对死的自觉是

狂人获得区别于吃人世界的个性的契机，也是狂人意识到自己的时间性和历史性的基本条件，而生命过程的种种不安、忧虑也以此为起点。当狂人在月光的启示下意识到三十多年的生命无非是“发昏”的状态时，他实际上用一种如同毫无变化的深渊一样的空间感替代了三十余年的时间变幻，后文又说历史书上“没有年代”，只有“满本都写着两个字是‘吃人’”，这显然也说明当人对“吃人”缺乏自觉或体悟不到个体的恐惧时，历史便不具备“时间性”，因为后者只能是自觉的生命的特点。在狂人的“发昏”状态与“没有年代”的“历史”之间有一种独特的相似关系：无时间性，因而也无生命的自觉，两者都给人一种暗晦幽冥的深渊的感觉。正是因为在狂人的感觉世界中，过去的“发昏”与“吃人”的“历史”都是无时间性的，他才能从对自身的“吃人”历史的反省中推导出“有了四千年吃人履历的我”来——既然两者都无时间性（这里的时间性只能是指自觉的生命过程），三十年与四千年便不具备“历时”（在生命过程中，历时的感觉包含人对死亡的意识）的意义，因而也可以由于他们共同的特点（无生命自觉与吃人）而重合为一。在隐喻的意义上，这种重合暗示着觉醒者背负的历史重荷。从被吃的恐怖到“我是吃人的人的兄弟”，从劝转“吃人者”的行动到“我也吃过人”的自觉，从“我”的“无意”的“罪过”到“四千年吃人履历”的发现——死亡主题从生理性的恐怖转化为历史性的沉思，从由死亡唤起的独醒的意识转化为“罪人”的意识，真正的生命历程恰恰存在于对死亡、对被吃和吃人的历史真相的愈益深刻的意识之中，存在于对自己背负的无可挽回的四千年死亡阴影的体认之中，存在于由于确认了现实和自我的双重绝望之后所作的和想作的反抗之中。

不妨说：生在于死，而面临死亡威胁的生必然又是孤独的、不安的、焦虑的、无所依托的。当狂人由于某种偶然的、超越性的契机（月光）而不由自主地成为狂人之后，他便面临死亡的威胁，从而对周围的世界产生了一种迷惘的、陌生的恐惧感。而由于感到自己是被抛入这个世界上来的、挣扎于黑暗的生死两极之间的自我之后，他便开始把世界对象化试图改变现实的状况，

并开始探讨自我与世界的关系。结果是绝望的。但绝望与罪的联系不仅意味着对“吃人”事实的否定性的价值评判，而且意味着摆脱罪恶的意愿，这种意愿的现实化便必然构成对“绝望”的反抗。因此，也不妨说，生在于“反抗绝望”。

死亡把涓生从“希望”与“期待”中重新抛入“寂静与空虚”，于无尽的“悔恨和悲哀”之中体会人生的意义。如果把《伤逝》与《野草》联系起来，我们便会发现，涓生子君的爱情故事的叙述过程与《野草》人生哲学的表达方式存在着某种内在联系，而隐喻和象征使得小说呈现出显在内容（爱情故事及其意义）与潜在内容（人生哲学）的二重结构：在对爱情的追忆、失望和哀悼的表层叙述背后，始终纠缠着对希望、绝望与虚妄三者关系的心灵搏斗。“负着虚空的重担，在严威和冷眼中走着所谓人生的路，这是怎么可怕的事呵！而况这路的尽头，又不过是——连墓碑也没有的坟墓”。[①]生命、爱情、希望、欢欣、觉醒……一切一切在终极的意义上都归于虚空，在“真实”面前都呈现出不真实：“虚空”的真实存在构成了小说内心独白的精神底蕴，而由这种“虚空”唤起的自责、忏悔恰恰成为主人公探索新的生路或作绝望的抗战的心理动力。值得注意的是，小说中的“虚空”主题自始至终伴随着“真实”对于一切与“希望”相联系的精神现象的否定，换言之，“虚空”是对一切乐观主义人生期待的深刻怀疑，是对现实无可希望或绝望状况的证实。“那时使我希望，欢欣，爱，生活的，却全都逝去了，只有一个虚空，我用真实去换来的虚空存在”。在“希望”与“虚空”之间横亘着“真实”，这就使主人公处于两难困境：选择前者意味着虚伪，选择后者将沦于绝望；更残酷的是，虚假的希望仍然逃避不了“虚空”，而道出真实却又使“我”付出道德和良心的代价：

> 然而我的笑貌一上脸，我的话一出口，却即刻变为空虚，这空虚又即刻发生反响，回向我的耳目里，给我一个难堪的恶毒的冷嘲。[②]

①②《鲁迅全集》2卷，第126、122、127、123页。

那些唤起了生命爱情的自觉与希望的东西(《诺拉》),《海的女人》……)“现在已经变成空虚,从我的嘴传入自己的耳中,时时疑心有一个隐形的坏孩子,在背后恶意地刻毒地学舌。”[①]

①②③④《鲁迅全集》2卷,第122、127、123、127、122~123、130页。

> 我没有负着虚伪的重担的勇气,却将真实的重担卸给她了。她爱我之后,就要负了这重担,在严威和冷眼中走着所谓人生的路。
>
> 我想到她的死……[②]

道出“真实”恰恰使“我看见我是一个卑怯者,应该被摈于强有力的人们,无论是真实者,虚伪者”。[③]

具有讽刺意味的是,爱情、觉醒这类“希望”因素乃是先觉者得以自立并据以批判社会生活的基点,恰恰在“希望”自身的现实延伸中遭到怀疑。这种怀疑很可能不是指向新的价值理想本身,而是指向这一价值理想的现实承担者自身:“我”真的是一个无所畏惧的觉醒者抑或只是一个在幻想中存在的觉醒者?!因此,觉醒自身或许只是一种“虚空”?!在这里,“绝望”的证实也决不仅仅是“希望”的失落,不仅仅是爱情的幻灭,而且包含了对“觉醒”本身的忧虑,因而这种“绝望”具有更为根本性的特点:

> 她所磨炼的思想和豁达无畏的言论,到底也还是一个空虚,而对于这空虚却并未自觉。[④]

——涓生对子君的评论显然包括了对自身的评价,惟一不同的是他对“虚空”的自觉。正是这种“虚空”的自觉使得涓生陷入荒诞的局面并逼使他对荒诞的局面作出自身的选择,而这种选择只能是对“绝望”的反抗:对涓生来说,选择“说谎”或选择“真实”都不可能避免“虚空”的终局,并且任何一种选择都将陷涓生于“有罪”的境地:“说谎”与“欺骗”将使涓生在道德原则上与自己信奉的理想和爱情的对象产生深刻的裂痕,而承认“真实”不仅直接导致子君的死亡,并同样使自己在道德上成为逃避重

担的"卑怯者"。从这个意义上说，子君的命运是悲剧性的，而涓生的处境却具有荒诞的意味。虚空或绝望不仅是一种外部的情境，而且就是主人公自身；他的任何选择因而都是"虚空"与"绝望"的。这种"虚空"与"绝望"是内在于人的无可逃脱的道德责任或犯罪感。"我活着，我总得向着新的生路跨出去，那第一步，——却不过是写下我的悔恨和悲哀，为子君、为自己"[①]。——生存的意志和赎罪的自觉，促使涓生仍"要向着新的生路跨进第一步去"。正如竹内好所说："绝望正是在自己本身中产生希望的惟一途径。死中有生；生也不过是走向死亡"。[②]新的努力无非将"更虚空于新的生路"[③]，即便不再选择导致子君死亡的"真实"，也只能用"遗忘和说谎做我的前导……"[④]。对于涓生来说，恰恰是失落与遗忘创造了对过去的记忆，感情的失败保存了感情自身，由于意识到自己缺乏忠诚才使自己重新获得了忠诚，一句话，新生的可能性只是通过对绝望的过去的体认才显露出来。这样，涓生的"新生"实际上仍然是"明知前路是坟而偏要走"的"过客"精神，是劳而无功却持续不懈的西绪弗斯的人间体现，而《伤逝》则在涓生"新生"的愿望中完成了"反抗绝望"的人生哲学的全部推衍过程。

加拿大教授 M. D. 维林吉诺娃在谈论《狂人日记》、《孔乙己》、《药》、《明天》时说：四篇小说中都有分明的界线，一边是作恶的旧势力，另一边是尚未出生的新秩序的微弱萌动。两者之间在小说中的斗争，新的一边总是注定失败，但是叙述者的声音却明确表示旧势力是恶，这至少是表明了未来将有变化，存在着希望[⑤]。在我看来，维林吉诺娃的上述观点表明了鲁迅小说的一般叙述原则，并不仅仅局限于最初的几篇小说。但我认为她在断言鲁迅小说"存在着希望"时缺乏更细致的分析：这些"希望"因素和对"绝望"的证实同时出现，其意义首先是对"绝望"的反抗。这里呈现的是一种"绝望——希望"并存的心理结构；它怀疑绝望，却不等于希望，那些"亮色"可以称之为绝望中的希望，却不能简单地从任意一个侧面去把握它。对"绝望"的否定与反抗表现在价值层面和人的自我选择的意义上，却不是对客观存

①③④《鲁迅全集》2卷，第122~123、130页。

② 竹内好《鲁迅》，浙江文艺出版社1986年版，第7页。

⑤ 转引自《文学研究参考》1986年3期，第27页。

在的事实的否定;恰恰相反,在后一个层面,鲁迅小说不断地证明着"绝望"的存在。与此相应,在许多小说中,那条"分明的界线"常常变得含混不清,这在《狂人日记》、《祝福》中表现得最为明显、也最为复杂;正是在由分明到不分明的演进过程中,鲁迅小说达到了极其深刻的境地。然而,鲁迅小说毕竟涉猎了乡土中国广泛的生活领域,题材自身的独立性和画面的具体性使得作家不可能如同《野草》一般直接地呈现主观的心理过程,因此,在更多的小说中作家的人生哲学恰如维林吉诺娃所说是"隐藏在错综复杂的暗示之中,这种暗示只有弄清楚小说结构的组织原则才能被理解"[①]。例如《孔乙己》和《明天》。《孔乙己》的"主要用意,是在描写一般社会对于苦人的凉薄"[②],却以第一人称叙述者来叙述故事,这就使得上述主题的表达复杂化了,正如T. 赫斯特说的:"《孔乙己》中最重要的,是这个叙述者并没有意识到自己也参加了对孔乙己的折磨"[③],而诚实的读者在读完小说之后却不得不想到自己在阅读之初也是与第一人称叙述者(小伙计)持同一态度,从而产生一种类似狂人"我也吃过人"的罪的自省。尽管《孔乙己》没有展开产生这一自省的心理过程和由此产生的结果,但第一人称叙述者的巧妙设置却使读者具备了"反抗绝望"的内在的心理机制。鲁迅在《呐喊·自序》中,把《明天》"不叙单四嫂子竟没有做到看见儿子的梦"视为与夏瑜坟头的花环具有等值意义的"曲笔",显然意味着鲁迅赋予了这一事实以超出单四嫂子感觉范围的意义。当我们把单四嫂子失子后反复缠绕于心的"太大"、"太空"、"太静"的"空虚"与《狂人日记》中的类似的描写对照起来读,那么就会感到,在单四嫂子的感受中其实已寄托了作家自身的人生感受:深刻的绝望与虚空。

> 他定一定神,四面一看,更觉得坐立不得,屋子不但太静,而且也太大了,东西也太空了。太大的屋子四面包围着他,太空的东西四面压着他。叫他喘气不得。
>
> ……苦苦的呼吸通过了静和大的空虚,自己听得明

① 《国外鲁迅研究论集》,北京大学出版社1981年版,第497页。

② 孙伏园《鲁迅先生二三事·〈孔乙己〉》。

③ 《文学研究参考》1986年3期,第28页。

白。[1](《明天》)

屋里面全是黑沉沉的。横梁和椽子都在头上发抖;抖了一会,就大起来,堆在我身上。

万分沉重,动弹不得;他的意思是要我死。[2](《狂人日记》)

①②《鲁迅全集》1卷,第455~456、431页。

会馆里的被遗忘在偏僻里的破屋是这样地寂静和空虚……只有寂静和空虚依旧,子君却决不再来了,[3](《伤逝》)

③④《鲁迅全集》2卷,第110、177页。

希望,希望,用这希望的盾,抗拒那空虚中的暗夜的袭来,虽然盾后面也依然是空虚中的暗夜……

然而现在何以如此寂寞?……[4](《希望》)

不惜篇幅的征引无非说明了:在单四嫂子对"明天"的期待中浸透了鲁迅对"绝望"的体验。循此思路,《明天》的结尾不叙单四嫂子的梦(希望是虚妄的),却写"只有那暗夜为想变成明天","仍在这寂静里奔波",便意味深长:"明天"不再是一种期待,而是"奔波"(类似于"走"——行动与实践)的结果,作为"现在"的延伸,它无所谓希望,也无所谓绝望,却在幽昧的气氛中包含着某种变化的可能性,但这种可能性仅仅在于"奔波"的过程之中。与《明天》相比,《药》、《长明灯》的暗示要明显些,《药》结尾处"安特列夫式的阴冷"、由华夏悲剧构成的令人窒息的绝望与"花环"并存,后者的含义当然可以任读者联想,但它首先表现的却是对阴冷与绝望的挑战态度,而不是故事本身的内在延续。《长明灯》中的疯子从一开始便知道长明灯"熄了也还在",贯串全篇的"我放火!"的呼喊自始至终都是一种"绝望的抗战":这"绝望",伴随主人公境遇的变化愈益深重,这呼喊,伴随"绝望"的日益深重而越趋悲壮、顽强和勇猛。

"反抗绝望"的人生哲学并不仅是对个体生命的探讨,而且

同时体现为对普遍存在的人生状态的观察与思索。“绝望”不只是对个体而言，而且包含着深刻的民族与文化的生活内容。因此，“反抗绝望”的人生哲学在小说里常常不是体现为个人的精神历程，而是体现为对客观世界的描绘与评价，但在这种客观生活的背后，我们又总能体会到作家确实并未超脱于画面之外。例如《阿Q正传》、《风波》等小说，它们的主人公缺乏自知的能力，只是按照自己的本能生活。既无自我，又无对生命的感觉，“精神胜利法”不可能把阿Q从终将毁灭的结局中救出来，更不能激起他对施加在身上的各项压迫作“绝望的抗战”。但是，从另一个角度说，通过描绘这个面临死亡与绝望的民族子民，鲁迅又以自己的独特方式极其复杂地体现了自己的人生感受——描述和鞭挞这种“绝望”不正是对“绝望”的反抗么？《阿Q正传》呈现了独特的、鲁迅式的世界模式，它对中国民族精神与现实的历史命运的阐释建立在荒诞、夸张、变形又不失真实的叙事体现上；一个狭小锁闭的未庄，一个游荡于城乡的油滑又质朴的农民，一个在精神体系上完全一致、在现实表现上尖锐对立的族类谱系。几千年不可变更的文化体系与近代中国剧烈的社会动荡，西方文化、城市文明对古老子民的一次又一次冲击——旧的秩序在摇荡，现代革命在兴起，但这一切不免是新旧杂陈，庄严的历史变迁与阿Q式的革命竟结下不解之缘，这场“革命”或许不免又是一次绝望的轮回?!——阿Q几乎是凭藉着他那生存的本能加入改变“历史”的伟大运动，于是这个“革命”又不免染上阿Q的精神特点。历史的发展与极度的混乱相缠结，个体的混沌与社会的混沌互相映衬，伟大的预言家以悲悯又幽默的语调诉说着民族精神的悲剧。“我”——叙事层面中一个超然冷峻的全知视角，是小说的叙述与象征、隐喻构成的体系中的命运预言家、先知、智者——他对阿Q、未庄、革命，及其象喻的民族历史的过去、现在与未来了然于胸；他静观默察，无所不知，又可潜入人物心灵，体验荒诞的表象下沉重的脉动；他沉默地注视着阿Q与阿Q式革命的必然的悲剧终局；他力图给阿Q所代表的族类提供一个省悟的契机，但他似乎已感到自身的精神力量虽然

超乎叙事对象的广大谱系，却终难挽回它的命运——智者与医生的笑声和超然的语调中越来越多地凝聚深沉的挚爱与悲观——他终于不再超然，而作为一个独特个体进入他创造的世界；在阿Q无家可归的惶惑中，在阿Q寻找归宿的努力中，在阿Q的生的困恼中，在阿Q面临死亡的恐惧中，在阿Q临刑的幻觉中，……我们发现那种惶惑、不安、恐惧、绝望并不仅仅属于阿Q，而且属于那颗终于并不能超然的心灵——从这个意义上说，对于阿Q们生存的世界的无情否定，不又是作家对灵魂中的"阿Q们生存的世界"的反抗？！

毫无疑问，并非所有小说都直接呈示着鲁迅"反抗绝望"的人生哲学，但从作品形成的前提来说，《呐喊》、《彷徨》又确乎是鲁迅自己"反抗绝望"的一种象征。鲁迅在《〈自选集〉自序》中谈到他的创造动因。

……

然而我那时对于"文学革命"，其实并没有怎样的热情。见过辛亥革命，见过二次革命，见过袁世凯称帝，张勋复辟，看来看去，就看得怀疑起来，于是失望，颓唐得很了。……不过我却不怀疑于自己的失望，因为我所见过的人们，事件，是有限得很的，这想头，就给了我提笔的力量。

绝望之为虚妄，正与希望相同。

既不是直接对于"文学革命"的热情，又为什么提笔的呢？想起来，大半倒是为了对于热情者们的同感。这些战士，我想，虽在寂寞中，想头是不错的，也来喊几声助助威罢。首先，就是为此。自然，在这中间，也不免夹杂些将旧社会的病根暴露出来，催人留心，设法加以疗治的希望。……①

① 《鲁迅全集》4卷，第455页。

这里包含了三层含义：第一，鲁迅的小说起源于对自己的绝望的怀疑，即感到自己对于历史过程的个人经验是有限的，因而在个人经验范围内的"绝望"并不能证明整个世界的"绝望"——对

"绝望"的反抗并不意味着肯定"希望",相反,"绝望"在个人经验的范围内是一种真实存在。从个人经验有限性的角度否定"绝望"同时也就无法确证"希望",因为后者也在个人经验范围之外。在这个意义上,"绝望"与"希望"都是"虚妄",只有对"绝望"的反抗才具有创造性的意义。"我的反抗,却不过是与黑暗捣乱"[①]——"黑暗"作为一种反抗对象,既存在于客观历史之中,又内在于人的心中,"万难破毁的铁屋子"既是中国社会的象征,又是自身灵魂里的存在。因此"反抗绝望"既表现为对客观存在的社会生活的批判,又是作家试图挣脱内心的"大毒蛇"的缠绕而作出的努力。从这个意义上说,"反抗绝望"是对社会与自我的双重态度,它首先是一种人生哲学,即个人如何面对人生的思考。竹内好说:"'绝望之为虚妄,正与希望相同'。这是一句语言,但在说明鲁迅的文学这一点上,超出了语言。与其说这是象征性的语言,不如说是一种态度和行为。……人们可以说明"绝望"和"虚妄",但对于自觉地意识到它的人却无法说明。因为,那是一种态度。表现了那种态度的是《狂人日记》"[②]。其实,全部的鲁迅小说都是这种态度的客观化,它们既是这种态度的表述,又是这种态度的结果;从这个意义上说,小说家鲁迅的形成正依赖于这种态度。第二,"绝望"和"反抗绝望"的双重态度由于和中国近代政治革命的失败相联系,因此,小说对中国近代政治革命失败原因的考察,并不是离开作家主观态度而作的纯粹客观化的社会形象解剖。例如《头发的故事》中,N先生的长篇独白表达的是对中国近代革命的失望,对希望与理想的怀疑——一种来源于历史与现实的悲观和绝望;而"我"对N的淡漠以至嘲弄却又表达了对这种悲观与绝望的否定——不是对N表述的真实历史现象的否定,而是对N态度的批判性态度。这样,对辛亥革命的经验总结恰恰是在"绝望"与对"绝望"的绝望的相互论争中展开。另一方面,鲁迅说自己的创造的直接契机又是对文学革命先驱的"同感"——一种对于旧文明、旧道德、旧文学……的价值的否定,却并不是怀抱着胜利的希望。"呐喊"是对"寂寞"的抵抗,却并不意味着能够驱除

① 《鲁迅全集》11卷,第79页。

② 竹内好《鲁迅》第81页。

"寂寞"。这种"寂寞"和对"寂寞"的驱除其实不能仅仅归结为"他人的"东西,而是一种极其内在、几乎难以分离的东西——"同感"在这个意义上又指对"寂寞"的体验,因此,对鲁迅来说,呐喊完全是一种内在的需要。这在《呐喊·自序》中说得很清楚:

> 我感到未尝经验的无聊,是自此以后的事。我当初是不知其所以然的;后来想,凡有一人的主张,得了赞和,是促其前进的,得了反对,是促其奋斗的,独有叫喊于生人中,而生人并无反应,既非赞同,也无反对,如置身毫无边际的荒原,无可措手的了,这是怎样的悲哀呵,我于是以我所感到者为寂寞。
>
> 这寂寞又一天一天的长大起来,如大毒蛇,缠住了我的灵魂了。
>
> ……
>
> 只是我自己的寂寞是不可不驱除的,因为这于我太痛苦。我于是用了种种法,来麻醉自己的灵魂,使我沉入于国民中,使我回到古代去,后来也亲历或旁观过几样更寂寞更悲哀的事,都为我所不愿追怀,……
>
> ……
>
> 在我自己,本以为现在是已经并非一个迫切而不能已于言的人了,但或者也还未能忘怀于当日自己的寂寞的悲哀罢,所以有时候仍不免呐喊几声,聊以慰藉那在寂寞里奔驰的猛士,使他不惮于前驱。至于我的喊声是勇猛或是悲哀,是可憎或是可笑,那倒是不暇顾及的;但既然是呐喊,则当然需听将令的了,……那时的主将是不主张消极的。至于自己,却也并不愿将自以为苦的寂寞,再来传染给也如我那年青时候似的正做着好梦的青年。[①]

① 《鲁迅全集》1卷,第417~420页。

"寂寞"(包括绝望)是内在于自身又同感于他人的,"沉入于国民中"、"回到古代去"是对身内"寂寞"的驱除,而"呐喊"则把

反抗“寂寞”作为自身与社会生活的共同需要。时代的感召、主将的命令只有与这种内在需要相联系，才能成为“呐喊”的动因。既然“呐喊”之声源于“未能忘怀于当日自己的寂寞的悲哀”，那么也可以说“寂寞”与“绝望”又正是“反抗”（“呐喊”）的起点。第三，“寂寞”是“自以为苦的寂寞”，“绝望”也就在个人经验范围之内。既然个人的经验是有限的，那么身外未必就仍是“绝望”吧？因此，在“反抗绝望”、“驱除寂寞”的过程中，“也不免夹杂些将旧社会的病根暴露出来，催人留心，设法加以疗治的希望”——“希望”在这里是一种个人经验范围之外的东西，一旦把它引入到鲁迅的经验范围之内，“希望”就只能是一种反抗“绝望”的态度。但是，对“寂寞”与“绝望”的反抗由于并不局限于个人内心的活动，而且也是对时代和社会的感应和观察，这样，“反抗绝望”就必然衍申出广阔的社会性主题：农民问题，知识分子问题，政治革命与思想革命问题……。从这个意义上说，整个鲁迅小说，包括那些这里没有直接分析的小说，都是“反抗绝望”的人生哲学的体现和结果。《呐喊》、《彷徨》的存在本身就是一种精神象征。揭示病根，加以疗救，是在个人对“寂寞”的驱除过程中展示出来。因此，鲁迅小说对社会生活的描绘中似乎始终存在一个“挣扎”的主体，小说锐利深刻的社会批判中同时包容和潜藏着一种个体的挣扎感。

竹内好在他那本极富启发性的《鲁迅》中，曾隐约地感到鲁迅小说的各种倾向中至少有一种本质上的对立，可以认为是不同质的东西的混合，“这并不是说它没有中心，而是有两个中心。它们既像椭圆的焦点、又像平行线，是那种有既相约、又相斥的作用力的东西”①。竹内好感到这种对立用语言是不容易断然地说清楚的。“城市和农村、追忆和现实，这大概是种小小的表现或许还有死和生、绝望和希望。佐藤春夫用‘月光和少年’这样的词来表示，也许与这种对立较为接近。不管怎样，应该认为有某种由两个东西奇妙地纠缠在一起的中心”②。这个中心是什么呢？他没说明白，实际上他认为小说中的两个中心并未真正连接起来，而这种连接在《野草》中却实现了：《野草》“虽然含有种

①② 竹内好《鲁迅》第 91 ~ 92、102 页。

种倾向,但是,作为一个整体却一个劲地朝某种统一运动着。小说中表现的两个中心在这里有接近的可能。在这里,我们已经感到了浮现出作为一个整体的统一体的构造。换句话说,这里的运动,一切都是向着中心运动的。不用说,《野草》中的各篇分别与《呐喊》、《彷徨》中的各篇相对应,……在它们各自对应的同时,它们各个系统间的相互关系也好像在这里显示了出来。就是说,我觉得它们各篇都具有极端的独立性,这种独立性却以非存在的形式暗示着一个空间的存在,像磁石似地被集中地指向某一点"[①]。尽管竹内好认为这一点对鲁迅现象而言是"某种根源性的东西",但"那是什么呢?用语言无法表达",以致"勉强地说,也只好说是'无'"。[②]

竹内好将语言无法表达(?)的东西归结为"无",不免令人失望。但是他所感到的存在于鲁迅作品中的对立及其统一却是真实的存在。《野草》中正充满了生与死、希望与绝望、沉默与开口、天上与深渊、梦与现实、战士与无物之阵、一切与无所有、爱者与不爱者……的本质性对立,但这种对立却依据了一种独特的心灵逻辑"一个劲地朝某种统一运动着"——那就是"明知前路是坟而偏要走"的"反抗绝望"的人生态度。《呐喊》、《彷徨》作为一种现实生活的缩图,难以像《野草》那样清晰地表达作家主观的人生哲学,但其叙述过程却以更为复杂隐秘的方式呈现了如同《野草》所呈现的那种对立与统一:向往故乡的游子与回到故乡的"客子",新党与旧乡,回忆与空虚,生与死,希望与绝望,吃人与被吃,谴责与自责……这种种本质上的对立,由于主体的赎罪的自觉,对旧生活的价值上的无情否定,对个人经验局限性的确认,生存的坚强意志,而终于在"绝望之为虚妄,正与希望相同"的思维逻辑之中,转化为"绝望的反抗"的内在心理趋向。如果说各篇作品的独立性"以非存在的形式暗示着一个空间的存在,像磁石似地被集中地指向某一点",那么,这一点就是一个作"绝望的抗战"的孤独者的身影,一个或者消失于沉沉黑夜,或者为光明吞没的独自远行的战士,一个拒绝了一切天堂、地狱、黄金世界,义无返顾地在黄昏里"走"向坟场的"过客",一

①② 竹内好《鲁迅》第91~92、102页。

个背负四千年重负，带着赎罪的自觉，肩起黑暗的闸门的历史“中间物”……正是在“反抗绝望”的不懈努力中，鲁迅完成了自身的人格塑造。“这一点”确实既在作品之内，又在作品之外。

（选自汪晖《反抗绝望——鲁迅的精神结构与〈呐喊〉〈彷徨〉研究》，上海人民出版社1991年8月版，题目为编入本书时所改）

论鲁迅的散文

钱理群　王得后

一

要从鲁迅杂文集中分离出一部分散文，真非易事。鲁迅确实说过，他的杂文集是"只按作成的年月，不管文体，各种都夹在一处"，"杂"编而成；[①]但鲁迅又明确地将"随笔"（这是五四散文的"正宗"）称之为"杂文中之一体"[②]，这又怎么说呢？我们查检了《鲁迅全集》中的有关论述，发现鲁迅通常又将"杂文"称之为"短评"[③]、"短论"[④]、"杂感"[⑤]；他一再表示，期待着着重于"'文明批评'和'社会批评'"[⑥]的，"近于议论的文章"[⑦]逐渐多起来。可见，在鲁迅心目中，"杂文"的主要特质，一是偏重于"论"（议论，评论，批评），二是"短"。而"随笔"，当鲁迅将其归于"杂文"中时也是注重它也是一种"短论"这一面，在他更全面地来讨论五四各种文体的发展时，他是明确地将"取法于英国的随笔"的作品称之为"散文小品"的[⑧]。这里，鲁迅所说的"散文小品"，也即周作人所提倡的"美文"；据周作人的定义，"美文"是与偏于"批评"、"学术性"的文学论文相对的，它是"记述的，是艺术性的"，"这里边又可以分出叙事与抒情，但也很多两者夹杂的"[⑨]。我们现在所采用的，正是周作人的"二分法"：将偏于"议论"的散文归之为"杂文"，而将偏于"叙事与抒情"的散文称为"美文"，或"小品文"，或"散文小品"。

但这也只是大致的划分而已。事实上，即使是"偏于叙事与抒情"的"散文"，也很少有不发议论的；而"偏于议论"的"杂文"，免不了要以叙事引出议论，因议论而抒情。鲁迅更是如此：他是一位真正的思想战士，好发议论几乎成为他的天性，议论渗透于他的一切文体创作中，他的小说（如《头发的故事》），诗歌（如《赠邬其山》）尚且掺有议论，更何况散文。我们甚至可以

① 鲁迅《且介亭杂文·序言》。

② 鲁迅《徐懋庸作〈打杂集〉序》。

③ 鲁迅《热风·题记》。

④ 鲁迅《且介亭杂文二集·序言》。

⑤ 鲁迅《写在〈坟〉后面》。

⑥ 鲁迅《两地书·一七》。

⑦ 鲁迅《两地书·三四》。

⑧ 鲁迅《小品文的危机》。

⑨ 周作人《美文》。

说，浓厚的议论色彩本身，即构成了鲁迅散文的艺术个性，这与“释愤抒情”[1]也成为鲁迅杂文的个性特色一样，都是显示了鲁迅思想、艺术上无羁的创造活力的。鲁迅说过，“我是大概以自己为主的”[2]，在思想、艺术的创造上，鲁迅从来都是从“自我”——有利于达到自我的创作目的，有利于自己创作个性的发挥出发，而从不顾忌《文学概论》之类的教科书里的清规戒律。在鲁迅创造的艺术殿堂里，不仅小说、杂文、散文、诗歌、戏剧这些不同文学体裁，就是文学、哲学、历史、伦理学、心理学这些社会科学的不同部类，也都在互相融合渗透。其实，这也是五四时代的特点：五四文体革命，文体自觉意识的加强，主要表现在人们对文体“现代性”的自觉追求上，即是注重划清“新诗”与“旧诗”、“话剧”与“传统戏曲”、“现代小说”与“传统小说”、“美文”与“传统散文”之间的界限，而对于各文体之间的关系，倒反是更强调它们之间的渗透、融合，并不热衷于划清界限（明确各自质的规定性）。因此，鲁迅才有长篇小说也可以“带叙带议论，自由说话”[3]的主张，并有意识地介绍“用戏剧似的形式来写的新样式的小说”[4]；周作人曾郑重提出了“抒情诗的小说”[5]的概念，指出以为小说必有情节、人物，是一个“陈旧的观念”，他在对其所提出的“美文”概念作具体解释时，也一再强调，“美文”是介于“小说”与“诗”之间的文体，说“若论性质则美文也是小说，小说也就是诗”[6]因此，我们在鲁迅自编的小说集里，看到《兔和猫》、《鸭的喜剧》、《社戏》这样的介于散文与小说之间的作品，甚至还有《起死》这样的戏剧体的作品；在鲁迅称为“散文诗”的《野草》里也有《我的失恋》这样的分行写的“诗”及《过客》这样的可供演出的戏剧体作品，都不足为奇，正是反映了五四时期的文体渗透、融合现象。

二

鲁迅生前曾有过一个在《野草》、《朝花夕拾》之后，再写（编）一本散文集的计划，并正开始着手：鲁迅在 1927 年 7 月写完了散文集《朝花夕拾》的《后记》以后，又于同年 10 月、12 月连

① 鲁迅《华盖集续编·小引》。

② 鲁迅《华盖集续编·新的蔷薇》。

③ 参看冯雪峰《鲁迅先生计划而未完成的著作》。

④ 鲁迅《译文序跋集·少年别·译者附记》。

⑤ 周作人《晚间的来客》译者《附记》，载《新青年》第 7 卷，第 5 号。

⑥ 周作人《美文》。

续写了《怎么写》与《在钟楼上》二文，并引人注目地加上了“夜记之一”与“夜记之二”的副标题；据鲁迅后来在《三闲集·序言》里说明，这二篇《夜记》虽写于1927年，却没有编入1927年的杂文集《而已集》，“是因为原想另成一书”。这将是怎样一本书呢？从这二篇已写成并发表的“夜记”看，似乎是一本新的散文集，但不同于《朝花夕拾》的“旧事重提”，更着重于现实的抒写，即所谓“将偶然的感想，在灯下记出”[1]。但鲁迅很快就陷入各种“围剿”阵中，忙于短兵相接的各方作战，写〈夜记〉的计划只得暂时搁置。在1932年编的杂文集《二心集》里，却突然收入一篇题为《做古文和做好人的秘诀》的未完稿，副题上赫然标明“夜记之五”，“附记”中又说明此文作于“前年”即1930年，在此之前，还做过“一篇半”，“先讲些日本幕府之磔杀耶教徒，俄国皇帝的酷待革命党之类的事”，尽管文章未做完，“连稿子也不见了”，却说明鲁迅仍念念不忘再写一本散文、随笔的计划。在鲁迅逝世以后，我们又从冯雪峰、许广平的回忆中得知，鲁迅生前“计划而未完成的著作”，就有一本“诗的散文”；据说，鲁迅病后写的《“这也是生活”……》、《死》、《女吊》、《半夏小集》四篇，曾“另外放在一处”，“准备写它十来篇”（“已有腹稿的两篇”是“关于‘母爱’”和“关于‘穷’”的），“成一本书，以偿某书店（即文化生活出版社）的文债”，书名仍旧是《夜记》[2]。冯雪峰说：“这计划倘能完成，世间无疑将多一本和《朝花夕拾》同类的杰作，但他来不及完成了”[3]。这确实是无法弥补的历史的遗憾。但我们想，如能将鲁迅已经写出的《野草》与《朝花夕拾》集外的散文（它们都分散收入鲁迅各杂文集中）汇集起来，或许可以部分地实现鲁迅的遗愿，这自然是极有意义的。

而研究者与读者也因此获得了一个机会：从整体上来观照鲁迅的全部散文，对它的不同于鲁迅小说、杂文的独立特色与价值，作出更全面、也更准确的科学分析与评价。

鲁迅坚持将他的计划中的散文集称作“夜记”，这个事实是应该好好想一想的——我们的讨论就由此开始吧。

鲁迅有夜间写作的习惯，这是人们都知道的。深知鲁迅的

① 鲁迅《做古文和做好人的秘诀·附记》。

②③ 冯雪峰《鲁迅计划而未完成的著作》，参看许广平《鲁迅〈夜记〉编后记》，许广平曾将前述四文，与《且介亭杂文》及其二集、末编中选出的十篇，合编成《夜记》一书，由上海文化生活出版社于1937年4月出版。

萧红在她的《回忆鲁迅先生》里，这样写道——

> 全楼都寂静下去，窗外也是一点声音没有了，鲁迅先生站起来，坐到书桌边，在那绿色的台灯下开始写文章了。
>
> 许先生说鸡鸣的时候，鲁迅先生还是坐着，街上的汽车嘟嘟的叫起来了，鲁迅先生还是坐着。
>
> 有时许先生醒了，看着玻璃窗白萨萨的了，灯光也不显得怎样亮了，鲁迅先生的背影不像夜里那样黑大。鲁迅先生的背影是灰黑色的，仍旧坐在那里……

与鲁迅有过密切交往的增田涉却又有这样的观察——

> 有一次夜里两点钟的时候，我走过他所住的大楼的下面，只有他的房间还亮着灯，那是青色的灯光。透过台灯的青色灯罩发出的青色的光，在漆黑的夜里，只有一个窗门照耀着，那不是月光，但我好像感到这时的鲁迅是在月光里……在月亮一样明朗，但带着悲凉的光辉里，他注视着民族的将来[①]。

萧红看到的鲁迅"灰黑色"的"背影"，增田涉感受到的"悲凉的光辉"，都是直逼鲁迅灵魂深处的，让我们悚然，深思。

鲁迅写过一篇《夜颂》；他说，"爱夜的人"中，"有闲者，不能战斗者，怕光明者"之外，还有"孤独者"[②]……

世上究竟有几个人真能懂得"孤独者"内心真实的痛苦？他不仅苦于"人人之间各有一道高墙，将各个分离，使大家的心无从相印"，更苦于不能如实说出自己想说的话，"披沥真实的心……"[③]。

人们却总是忽视、遗忘（或不懂？）鲁迅的如下自白——

> 我所说的话，常与所想的不同，……我为自己和为别人的设想，是两样的。所以者何？就因为我的思想太黑暗，但

① 增田涉《鲁迅的印象》。

② 鲁迅《夜颂》。

③ 鲁迅《我要骗人》。

究竟是否真确，又不得而知，所以只能在自身试验，不敢邀请别人……[1]

所以我说话常不免含胡，中止，心里想：对于偏爱我的读者的赠献，或者最好倒不如是一个"无所有"……[2]。

偏爱我的作用的读者，有时批评说，我的文字是说真话的。这其实是过誉，那原因就因为他偏爱。我自然不想太欺骗人，但也未尝将心里的话照样说尽，大约只要看得可以交卷就算完。我的确时时解剖别人，然而更多的是更无情面地解剖我自己，发表一点，酷爱温暖的人物已经觉得冷酷了，如果全露出我的血肉来，末路正不知要到怎样。我有时也想就此驱除旁人，到那时还不唾弃我的，即使是枭蛇鬼怪，也是我的朋友，这才真是我的朋友。倘使并这个也没有，则就是我一个人也行。但现在我并不。因为，我还没有这样勇敢，那原因就是我还想生活，在这社会里。还有一种小缘故，先前也屡次声明，就是偏要使所谓正人君子也者之流多不舒服几天，所以自己便特地留几片铁甲在身上……[3]。

这确实显示了鲁迅的思想与文学的深刻矛盾与复杂状态：他的"所说"，因"为别人的设想"、"为使敌对者（正人君子也者之流）多不舒服几天"与"为自己"而异——"为别人"，或为"慰藉那在寂寞里奔驰的猛士，使他不惮于前驱"，或为"也如我那年青时候似的正在做着好梦的青年"[4]，或"不恤用了曲笔"[5]，或"处处给与一种不退走，不悲观，不绝望的诱导"[6]；"为敌人"，则主张打壕堑战，故意地"含胡，中止"，"措辞也时常弯弯曲曲"[7]，既是自我保护，也不愿让敌人快意于自己真实的痛苦。只有"为自己"，鲁迅才发表一点真正属于自己的极端黑暗、冷酷的内心体验，吐露一部分自我真实的灵魂与"血肉"——但也只是"一点""一部分"而已；不仅因为"我"自觉地不将心里的话说尽，更因为从根本上说，"我"的（以及人类的一切）"所想"与"所说"都是相背离的，即所谓"当我沉默着的时候，我觉得充实；我将开

① 鲁迅《两地书·二四》。

②③ 鲁迅《写在〈坟〉后面》。

④⑤ 鲁迅《呐喊·自序》。

⑥ 许广平《两地书·五》。

⑦ 鲁迅《华盖集·题记》。

口,同时感到空虚"。

敏感的读者从以上引述中,或许已经看出鲁迅所采用的各种文体在功能上是有所分工的:大致说来,他的小说与杂文偏于"为别人"与"为敌人",而他的散文(特别是其中的散文诗)是更偏于"为自己"的。郁达夫在《中国新文学大系散文二集导言》里曾经说过,"五四运动的最大的成功,第一要算'个人'的发见",而作为五四时期文学的"个人性"与作家的"人格"的最集中的体现,即是五四的散文;周作人也曾称小品散文为"个人的文学的尖端","文学发达的极致"[①]。因此,鲁迅的上述选择实际上是体现了五四时期的时代选择的,同时又是符合散文这类文体的特质的。

① 周作人《冰雪小品选·序》。在鲁迅所翻译的厨川白村《出了象牙之塔》里也称散文随笔为"自己告白的文学"。

这样,鲁迅的散文也就获得了一种独立的地位与价值:比之鲁迅的小说与杂文,它更多地、也更直接地"说出"鲁迅真正所想,显示只属于鲁迅的"黑暗"的思想,"冷酷"的人生体验,露出"灵魂"的"深"和"真"。也就是说,恰恰是鲁迅的散文,相对真实、深入地揭示了鲁迅的"个人存在"——个人生命的存在,与文学个人话语的存在。

我们也因此理解了鲁迅将他的散文命名为"夜记"的深意。鲁迅早就说过:"人的言行,在白天和在黑夜,在日下和在灯前,常常显得两样。夜是造化所织的幽玄的天衣,普覆一切人,使他们温暖,安心,不知不觉的自己渐渐脱去人造的面具和衣裳,赤条条地裹在这无边际的黑絮似的大块里";他还说,"只有夜还算是诚实的。我爱夜,在夜间作《夜颂》"[②]。这《夜颂》正是鲁迅散文中的一篇;可以说,当鲁迅在黑夜,灯前,"不知不觉的自己渐渐脱去人造的面具和衣裳",独自面对"赤条条"的"自我"时,他便开始写散文了。

② 鲁迅《夜颂》。

三

于是,鲁迅的散文也就有了自己的独特话题:关于"爱"与"死"的体验与思考。1936年,大病中的鲁迅曾引人注目地写下了以《死》为题的文章,并引用了史沫特莱为珂勒惠支版画集所

作序的一段话："她早年的主题是反抗，而晚年的是母爱，母性的保障，救济，以及死"，这几乎可以移用来说明鲁迅的散文及其与杂文主题的分工的。鲁迅又曾这样介绍珂勒惠支的一幅版画："《妇人为死亡所捕获》。亦名《死和女人》。……'死'从她本身的阴影中出现，由背后来袭击她，将她缠住，反剪了；剩下弱小的孩子，无法叫回他自己的慈爱的母亲。一转眼间，对面就是两界。'死'是世界上最出众的拳师，死亡是现社会最动人的悲剧，而这妇人则是全世界最伟大的一人"[①]。这幅画，在某种意义上，可以看作是鲁迅散文的象征与缩影：这里的"妇人"、"慈母"无疑是"人间至爱者"的象征；鲁迅本人即是这"人间至爱者"中最伟大的一个。在他的散文里，鲁迅不仅真诚而真率地写出了他自身作为一人"人间的至爱者"从生到死的生命的、精神的历程，而且十分感人地写出了他所目睹的像他那样的"人间至爱者"的"死"：长妈妈（《阿长与山海经》）、父亲（《父亲的病》）、徐锡麟、范爱农（《范爱农》）、刘和珍（《记念刘和珍君》）、毕磊（《怎么写》）、柔石（《为了忘却的记念》）……，可以说鲁迅散文中最动人的篇章都是表现"人间至爱者为死亡所捕获"主题的，而由此升华出的诗的散文，如《女吊》、《雪》、《死火》、《秋夜》、《这样的战士》等等，更无一不是鲁迅散文中的精粹[②]。与此交织一起的，是鲁迅对无所不在的"无爱"的麻木[③]的悲剧性审视，对于中国人生命的被漠视，"死"之无意义、无价值的冷峻的剖析，又构成了鲁迅散文的另一个侧面，使得前述"人间至爱者为死亡捕获"的主题表现更为丰厚。在鲁迅散文中，既弥漫着"慈爱"的精神、情调，显示出鲁迅心灵世界最为柔和的一面（这是鲁迅"披甲上阵"的杂文中较难看到的），又内蕴着一种十分深沉、深刻的"悲怆"：这"慈爱"与"悲怆"互为表里，构成了鲁迅散文的特殊韵味。

对于鲁迅，"爱"与"死"，这首先是一个最富于"个人"色彩的话题，我们发现，鲁迅的散文创作，有两个高潮，即写作《野草》与《朝花夕拾》的1924年至1926年间，以及着手写《夜记》创作计划的1936年，都是他个人生命面临着疾病与死亡的威

① 鲁迅《凯绥·珂勒惠支版画选集·序目》。

② 我们曾经做过这样的统计：鲁迅《野草》24篇中，有18篇写到"死"，《朝花夕拾》中有一半篇目在回忆死亡，鲁迅最后一年所写的散文里也有一半以"死"为题材。

③ 鲁迅早就说过，缺乏"爱"与"诚"是中国国民性的最大弱点（见许寿裳《我所认识的鲁迅》），并且一再呼吁，要"叫出没有爱的悲哀，叫出无所可爱的悲哀"（《热风·随感录·四十》）。

胁，心境最为“芜杂”[1]、阴暗、寂寞的时刻，一方面产生了“在纷扰中寻出一点闲静”[2]来的心理与情绪的需求，要用“爱”（特别是“母爱”）的呼唤来医治心灵的创伤，平息内心的痛苦；另一方面，则是更冷峻地面对与思考人生的最后归宿，以达到个体生命的某种升华与超越。因此，鲁迅的散文都是直接取材于自身的人生经历与心灵历程，不仅那些回忆性的散文（《朝花夕拾》及晚年所写《女吊》、《我的第一个师父》等）都是受着“思乡的蛊惑”、“反顾”童年之作，即使是那些现实性很强的散文（如《记念刘和珍君》之类），带有较浓议论色彩的随笔（如《灯下漫笔》之类），也都是或直接记叙自身的经历，或从自己的耳闻目见以至亲历谈起的。在这个意义上，我们可以说，鲁迅的散文，具有某种“自叙传”的性质；如果根据作品所记述的内容，按时间作一排列，鲁迅散文自身就构成了一部活生生的鲁迅生活史与精神发展史，鲁迅散文的这种“文献”价值，早已为研究者所注目，这里可以不必多说。我们所要强调的是，隐藏于“自叙传”背后的鲁迅的精神本体；正是关于自身经历中的“爱爱仇仇”与“生生死死”的体验与思考，不仅体现了鲁迅个人思想的博大与深刻（这是别人所难以企及的），而且表现了鲁迅将最大的“爱”之“热烈”与最大的“死”之“冷峻”两个极端交织于一身的情感、心理与性格特征。——郁达夫曾经说，五四时期所强调的文学“个性”原是指“个人性与人格的两者合一性”[3]而言；那么，关于“爱”与“死”的独特话题本身，也是最鲜明地显示了鲁迅的个性的。

同时，毫无疑问，“爱”与“死”也是最具有“人类性”的话题。鲁迅早在五四时期即已指出，“爱”是“离绝了交换关系”的“人”的“天性”[4]；在晚年时，更一再强调“母爱的伟大真可怕，差不多是盲目的”[5]。而“死”更是人类的共同归宿，人类生存的基本命题。可以说，“爱”与“死”都是“人生里最基本的事实，最单纯的，最普通的，最平庸的，最近人情的经验”[6]——于是，我们在鲁迅散文所选择的“爱”与“死”的话题里，看到了“个人性”与“人类性”的统一，而这种统一正是五四新文学所自觉追求的：周作

①② 鲁迅《朝花夕拾·小引》。

③ 郁达夫《中国新文学大系散文二集序》。

④ 鲁迅《我们现在怎样做父亲》。

⑤ 冯雪峰《鲁迅先生计划而未完成的著作》。

⑥ 徐志摩《我的祖母之死》。

人在影响很大的《人的文学》里即强调"人"具有"个人与人类的两重性",并曾把"新文学"规定为"是人类的,也是个人的"[①]文学。

① 周作人《新文学的要求》。

对于鲁迅,无论"爱",还是"死",都首先是一个现实的话题。他所生活的时代是血的屠戮的时代。"五卅运动"工人市民血流南京路上,"三·一八"惨案青年学生横尸执政府前,清党运动中"精干"的革命者尸沉江底,三十年代白色恐怖里纯真的诗人被秘密处决。鲁迅说他三十年中,"目睹许多青年的血,层层淤积起来",将他"埋得不能呼吸","只能用这样的笔墨,写几句文章,算是从泥土中挖一个小孔,自己延口残喘"[②]。也是在血的屠戮现实中,鲁迅看到了真正的"爱"的闪光。当他得知三位"沉勇而友爱"的女性"在弹雨中互相救助,虽殒身不恤",他感到了"惊心动魄的伟大"[③];当他忆及柔石献身革命时仍不失眷恋母亲的拳拳之心,想到了"一个母亲""献出她的儿子"的"悲哀"[④],不禁肃然起敬。正是从"血泊"中"看到了微茫的希望"[⑤],才使鲁迅提起笔来,在这个意义上,我们可以说鲁迅的散文也是"血写的文章"。这样,鲁迅以"爱"与"死"为话题的散文,不仅与那些从"血泊"中寻出"闲适"的"小摆设"[⑥]有了质的区别,而且也不同于仅仅"咀嚼着身边的小小的悲欢,而且就看这小悲欢为全世界","感觉范围颇为狭窄"的"有意低徊,顾影自怜"[⑦]之作。鲁迅的散文有极强的现实性与具体性:他所观察、体验、思考的是作为"人类"、"世界"一分子的"现代中国人"的"爱"与"仇","生"与"死"。因此,他的笔下展现的是一个广阔的天地:他不仅为前述"中国人间至爱者的死"而放笔直书,"就如悲喜时节的歌哭一般"[⑧];他从现实伸向历史的纵深处,苦苦思索、追寻中国人的生存(死亡)方式、意义与命运,他于是发现了:"中国人向来就没有争到过'人'的价格,至多不过是奴隶",中国的历史不过是"想做奴隶而不得的时代"与"暂时做稳了奴隶的时代"的交替,"于是大小无数的人肉的筵宴,即从有文明以来一直排到现在,人们就在这会场中吃人,被吃,以凶人的愚妄的欢呼,将悲惨的弱者的呼号遮掩,更不消说女人和小儿"[⑨];他还发现,

②④ 鲁迅《为了忘却的记念》。

③⑤ 鲁迅《记念刘和珍君》。

⑥ 鲁迅《小品文的危机》。

⑦ 鲁迅《中国新文学大系·小说二集导言》。

⑧ 鲁迅《华盖集续编·小引》。

⑨ 鲁迅《灯下漫笔》。

中国古代的“圣君，贤臣，圣贤，圣贤之徒，以至现在的阔人，学者，教育家”已经和正在试用各种名目的麻醉剂，使中国国民“甘心永远去做服役和战争的机器”[1]，他们的这种努力却终于不免于失败，等等。直到去世前，鲁迅还在“论暗暗的死”，并“试一推测死者的心，却一定比明明白白而死更加惨苦”，进而发现了中国人的现实处境比但丁笔下的“地狱”更为“残酷”、可怖；但丁“还是仁厚的了：他还没有想出一个现在已极平常的惨苦到谁也看不见的地狱来”[2]——仅仅举出以上几个“发现”，就足以使麻木的中国人惊醒，这正是鲁迅的目的：他是希望中国能多有几个“敢于直面惨淡的人生，敢于正视淋漓的鲜血”的“真的猛士”的[3]。因此，鲁迅的散文，也自有它的批判的锋芒。在他的关于“爱”与“死”的体验与思考中，总是同时展开着对于摧残人类天生的“爱”心的封建旧伦理、旧思想、旧制度的批判性审视（《二十四孝图》、《五猖会》、《从百草园到三味书屋》等），对于以人的生命作“血的游戏”的暴君、愚民、正人君子们的猛烈抨击（《记念刘和珍君》、《怎么写》、《为了忘却的记念》、《写于深夜里》、《狗·猫·鼠》、《淡淡的血痕中》等），以及对自己幼小时候无意中参与了“精神的虐杀”的自我否定与忏悔（《风筝》）。鲁迅曾说，散文小品也会有“更分明的挣扎和战斗”，“和读者一同杀出一条生存的血路”[4]；在这一点上，它与作为“匕首”、“投枪”的杂文是存在着内在的一致的，它们都同属于鲁迅：“从喷泉里出来的都是水，从血管里出来的都是血”[5]。

郁达夫在论及五四时期的“现代散文”时，曾指出，其“特征”之一是“人性，社会性，与大自然的调和”，“作者处处不忘自我，也处处不忘自然与社会。就是最纯粹的诗人的抒情散文里，写到了风花雪月，也总要点出人与人的关系，或人与社会的关系来，以抒怀抱；一粒沙里见世界，半瓣花上说人情，就是现代散文的特征之一”[6]；前述鲁迅散文的现实性以至批判性，也是可以作为郁达夫这一论断的证明的，这可以说是一种时代的文体特征。鲁迅的特异之处在于，他不仅与大多数中国现代作家一样，密切关注现实，紧张地思考着现实社会人生及其出路，而且能够将这

① 鲁迅《春末闲谈》。

② 鲁迅《写于深夜里》。

③ 鲁迅《记念刘和珍君》。

④ 鲁迅《小品文的危机》。

⑤ 鲁迅《革命文学》。

⑥ 郁达夫《中国新文学大系·散文二集导言》。

种思考上升到形而上的高度，从而达到对于现实的某种“超越”——这正是鲁迅同时代的散文家所难以企及的。这首先表现了鲁迅对于“人性”、“人”的本质的一种独特把握；早在本世纪初，鲁迅即已在《破恶声论》里指出，“夫人在两间”，“倘其不安物质之生活，则自必有形上之需求”，“虽中国志士谓之迷，而吾所谓此乃向上之民，欲离是有限相对之现世，以趣无限绝对之至上者也”。正是出于对“超越”现实的精神追求的自觉，鲁迅在体验、思考现实的人生痛苦时，更将其升华到对于“人”自身的存在困境的体验与思考：于是，在《朝花夕拾》、《夜记》之外，又有了《野草》，并在其中集中了鲁迅最“黑暗”的思想，最“悲凉”的体验。正是在《野草》里，响彻着鲁迅痛苦而焦灼的询问：“你是怎么称呼的。”“你是从那里来的呢？”“你到那里去？”——回答只是一个“我不知道”[①]。你生存的立足点在哪里？“黑暗”中么？“黑暗又会吞并我”；“光明”中么？“光明又会使我消失”；“彷徨于明暗之间”么？“然而我不愿”——终于“彷徨于无地”[②]！你将怎样生存？搏斗么？“但暗夜又在那里呢”[③]？——“在无物之阵中老衰，寿终”，你“终于不是战士”[④]！你生存着为谁？为自己么？“我的青春”早已“耗尽”；为他人（例如青年）么？“身外的青春也都逝去，世上的青年也多衰老”[⑤]；为着“希望”与“爱”么？早是“一无所有”：“没有星，没有月光，以至笑的渺茫和爱的翔舞……”[⑥]。应该说，这都是关于“人”的存在的根本性焦虑：“人”失去了其存在的根本依据、目的和意义。于是，又转向了对于“死”的追问：“你可知道前面是怎么一个所在么？”“前面？前面，是坟”[⑦]——唯有“死”的归宿才是“人”所面临的惟一必然性。然而，“这是那里，我怎么到这里来，怎么死的”？“我”仍然“全不明白”，“待我自己知道已经死掉的时候，就已经死在那里了”[⑧]——不仅“生”不由己，连“死”也无法自己选择，而且“死后”还有新的迫害，嘲弄与利用——“死”并不是“生”之荒诞与痛苦的结束，而是更大的痛苦与荒诞的开端[⑨]……。对于“人”自身的“生”（“爱”）与“死”的思考、质疑竟至如此严峻，又如此彻底，充满如许浓重的孤独、悲凉、荒诞，以

①⑦ 鲁迅《过客》。

② 鲁迅《影的告别》。

③⑤⑥ 鲁迅《希望》。

④ 鲁迅《这样的战士》。

⑧⑨ 鲁迅《死后》。

至绝望的色彩，但生存的力量也就来自这震撼人心的“彻底”，在思考的结论达到“绝望”的极致，连“绝望”本身也是“虚妄”之后，就达到了“超越”，并挣扎出一种抗战、奋进的力量：“过客”明知终点是“坟”，仍要“向野地里踉跄地闯进去，夜色跟在他后面”[①]；不仅在不计成败，不问收获的“闯”（“走”）的过程中寻找“人”的生存意义，而且因为对必然的“死”的极端归宿的正视，而获得一种精神与行动的自由。“过去的生命已经死亡。我对这死亡有大欢喜，因为我借此知道它曾经存活。死亡的生命已经腐朽。我对于这腐朽有大欢喜，因为我知道它并非空虚”[②]：鲁迅正是从“死亡”中感受到生命的存在（“它曾经存活”）与充实（“它并非空虚”），于是，他始终执著于正在走向死亡的现实的“绝望的抗战”，“但我坦然，欣然。我将大笑，我将歌唱”[③]——这是经过“死”的冰谷的“冻灭”以后，在孤独、悲凉、徨惑、荒诞、绝望……的冰水浸泡之后，仍然保留下来的生命的火种，它就是真正强有力的。而且，在鲁迅的“绝望的抗战”的人生哲学体系里，鲁迅的“爱”的主题也有了深化、丰富与发展：于是，在《野草》里，我们听到了这样的呼喊：“倘使我得到了谁的布施，我就要像兀鹰看见死尸一样，在四近徘徊，祝愿她的灭亡，给我亲自看见；或者咒诅她以外的一切全都灭亡，连我自己，因为我就应该得到咒诅。”[④]——这里，对于“爱”的“布施”的警惕，惊恐，拒绝，以至对于“所爱者”的“咒诅”，都根植于更广大、更深刻的“爱”。鲁迅说：“人在天性上不能没有憎”[⑤]，“爱憎不相离，不但不离而且相争”[⑥]，“爱”的主题与“憎”的主题、“复仇”的主题，在鲁迅的笔下，互相依存、渗透，又互相搏斗、排拒，纠缠为一体，他追求的是俄罗斯的“异常的残忍性和异常的慈悲性”的结合[⑦]。《野草·颓败线的颤动》里那位“垂老的女人”的情感世界及其表达方式才是真正“鲁迅式”的：“她赤身露体地，石像似的站在荒野的中央，于一刹那间照亮过往的一切：饥饿，苦痛，惊异，羞辱，欢欣，于是发抖；害苦，委屈，带累，于是痉挛；杀，于是平静。……又于一刹那间将一切并合：眷念与决绝，爱抚与复仇，养育与歼除，祝福与咒诅……。她于是举两手尽量向天，口

①④ 鲁迅《过客》。

②③ 鲁迅《野草·题辞》。

⑤⑦ 鲁迅《〈医生〉译者附记》。

⑥ 鲁迅《〈幸福〉译者附记》。

唇间漏出人与兽的，非人间所有，所以无词的言语。”——这里，情感的多层次性，大爱与大憎的互相渗透、补充，无序的纠缠与并合，是属于“现代人”的；于是，鲁迅散文中“爱”的话题与“死”的话题一样，都获得了一种“现代性”。

四

鲁迅的散文不但有独特的话题，更有其独特的话语方式——而且都出于他的独特的生命体验。

鲁迅在1936年大病初愈以后曾勉力作《“这也是生活”……》一文，写下了他从生命的“无欲望状态”中挣扎出来、有了“转机”以后的一次顿悟：半夜，他突然叫醒许广平，想“看来看去的看一下”——

> 街灯的光穿窗而入，屋子里显出微明，我大略一看，熟识的墙壁，壁端的棱线，熟识的书堆，堆边的未订的画集，外面的进行着的夜，无穷的远方，无数的人们，都和我有关。我存在着，我在生活，我将生活下去，我开始觉得自己更切实了，我有了动作的欲望……。

在鲁迅恢复了“生命”的感觉时，他首先感到的是“无穷的远方，无数的人们，都和我有关”，也即生命的群体性，从与群体存在的血肉联系中，发现与肯定了个体生命的存在。正是出于对“人”的生命的群体性的高度自觉，鲁迅才时时感到“人人之间各有一道高墙，将各个分离，使大家的心无从相印”[①]的被“隔绝”的寂寞与悲哀，并由此而谈到了“创作”：“人感到寂寞时，会创作”，“创作总根于爱”，“创作虽说抒写自己的心，但总愿意有人看。创作是有社会性的。”[②]这就是说，鲁迅是由生命的群体性体验而自觉意识到并强调文学的社会交流、沟通心灵的功能的；这种渴望用口和笔进行心灵的交流的欲求，在五四时期觉醒了的人们中间是极为普遍，而且是十分强烈的。由此而产生了风行一时的“闲话风”的散文。鲁迅正是主要倡导人之一；鲁迅翻

① 鲁迅《俄文译本〈阿Q正传〉序》。

② 鲁迅《小杂感》。

译的厨川白村《出了象牙之塔》一书中关于Essay(随笔)的论述,据郁达夫说,是五四时期凡"弄弄文墨的人"都曾读过,并深受其影响的[1]:"如果是冬天,便坐在暖炉旁边的安乐椅子上,倘在夏天,则披浴衣,啜苦茗,随随便便,和好友任心闲话,将这些话照样地移在纸上的东西,就是Essay"[2]。很明显,"闲话风"即从"任心闲话"一语而来;鲁迅的《朝花夕拾》,以及收入杂文集里的随笔、回忆性散文,都是这类"闲话风"散文的典范之作。

"闲话风",首先是"谈话":或"如熟人相对,娓娓而谈"[3],或如鲁迅在《门外文谈》里所描述,"虽然彼此有些认识,却不常见面的寓在四近的亭子间或阁楼里的邻人",坐在一起,乘凉,"谈闲天"[4]:这就形成了一种特殊的氛围:自然,亲切,和谐,宽松,每个人既是"说话者",又是"听话者,彼此处于绝对"平等"的地位。——这讲话者与听话者,作者与读者之间的"平等"关系,恰恰是对那些以权威、启蒙者自居,我"说"你"听",我"启"你的"蒙",强制灌输的所谓"布道"式、"演讲风"的散文的一个历史的否定与超越。鲁迅对这类充满封建帝王的专断色彩、法西斯主义的霸气的新、老八股文可谓深恶痛绝,在他的散文里,尽管处处可以感到作者思想的深邃,但绝无居高临下、盛气凌人之志,却时时显出平易近人的风姿。他的散文,从不将某一固定的现成结论强加于人,而总是将自己在探索过程中的矛盾,困惑向读者一一展示,正像有些研究者所发现的,他很少说"我知道",而更多地讲"我怀疑"、"我不知道"[5],因此,他的散文并不像一条铺设好的"高速公路",直奔某"一"预设的结论,而是随处闪出一些"三岔口",闪出无数的可能性[6],他的目的,是要诱发出读者(听者)更"多"的联想,发现,议论与诘难,他对读者(听者)的要求是精神的互补,而非精神的趋一(归依),从而形成了他的散文所特有的"开放"的而非"封闭"的结构。鲁迅的散文并因此充溢着一股真率之气[7],他总是向读者(听者)作"掏心窝"的精神对话,即他自己所说的,"有真意,去粉饰,少做作,勿卖弄"[8]:这岂只是"作文的秘诀",更是"作人的秘诀",他的散文的艺术魅力其实正是来自他的人格魅力的。

① 郁达夫《中国新文学大系·散文二集导言》。

② 《鲁迅译文集》第3卷《出了象牙之塔》。

③ 鲁迅《中国新文学大系·小说二集导言》。

④ 鲁迅《门外文谈》。

⑤ 韩毓海《审美人生——超越启蒙主义的鲁迅》,原载《鲁迅研究月刊》1990年第6期。

⑥ 参看黄子平、陈平原、钱理群《二十世纪中国文学三人谈·写在前面》。

⑦ 在鲁迅回忆童年生活的散文里,就更充满了"个体生命的童年时代"与"人类文化发展的童年(原始)时代"所特有的"天真"之气。

⑧ 鲁迅《作文秘诀》。

"闲话风"的另一面是"闲",所谓"任心闲谈",所谓"任意而谈"[1],以至鲁迅一些散文标题中所强调的"(灯下)漫笔","(春末)闲谈",都是首先指作家主观心态的闲话与从容。鲁迅说,五四时期的散文小品,"自然含着挣扎和战斗,但因为常常取法于英国的随笔,所以也带一点幽默和雍容"[2];那么,这种"雍容"也是有时代性的:由于五四是中国历史上从未有过的精神自由开放的时代,因此,五四那一代知识分子在"挣扎和战斗",精神上充满紧张、沉重、严峻、激烈的同时,也还有洒脱、放纵、从容、闲话的另一面,在这一点上,与魏晋时代知识分子集"清峻"与"通脱"于一身,确有相近之处[3]。鲁迅也是如此;他也并非只是一味的紧张、沉重与严峻。他的杂文与散文小品仿佛也因此有了某种分工:如果他的杂文作为"感应的神经"、"攻守的手足"[4],更有一种内在的紧张与逼促;他的散文小品却是"在纷扰中寻出一点闲静来"[5]的产物,就自然显出一种洒脱,闲话,余裕从容的风姿[6]。与这样的心态、风姿相适应,所谓"闲谈"、"漫笔"自然也是表示着一种笔墨趣味。这不仅指题材上是"漫"无边际,而且是行文结构上的"兴之所至"的"随"意性——有人常说,散文的"奥秘"就在于"散而不散"(形散神不散),所谓"放得开,收得拢",据说鲁迅也有"要锻炼着撒开手,只要抓紧辔头,就不必怕跑野马"的经验之谈[7],这自然都有道理;但所谓"不散"("神不散"),所谓"收得拢",都是在随意闲谈中,自然形成的,就好像我们在平时胡吹乱侃之后,在回味中,却发现了其中仿佛有某个中心话题,这就是"无心插柳自成林"的,一旦刻意"设计",经心规划,那就失了神,变了味。"兴之所至"才是这类"闲话"、"漫笔"的真正"趣味"所在,读者不妨将《朝花夕拾》中的《狗·猫·鼠》一文细细琢磨一番,或许可以读出其"真味"来。"闲话"更是一种语言趣味,即追求语言的"原生味",鲁迅曾经说过,如果把"只隔一层薄板壁"的邻居的"高声的谈话"如实记录下来,"删除了不必要之点,是可以成为很传神的文学语言的"[8]。在某种意义上,鲁迅的"闲话风"的散文正是他的这种设想的实践,或如鲁迅自己所概括,"听闲谈而去其散漫"[9],"比口语简单得

① 鲁迅《我和〈语丝〉的始终》。

② 鲁迅《小品文的危机》。

③ 正是鲁迅在《魏晋风度及文章与药及酒之关系》中对魏晋知识分子的精神与文学风貌作了这样的概括。

④ 鲁迅《且介亭杂文·序言》。

⑤ 鲁迅《朝花夕拾·小引》。

⑥ 这自然是相对而言,在鲁迅散文小品中也有激烈斗争的产物。也不乏紧张、逼促之作。

⑦ 转引自李霁野《漫谈〈朝花夕拾〉》,原载《人民文学》1959 年第 10 期。

⑧ 鲁迅《看书琐记》。

⑨ 鲁迅《关于翻译的通信》。

多，大致却无异”[1]，其实质是要用“日常语”去写“日常事”、“日常心境”，最大限度地保留原生形态的“生活”本身所具有的丰富性、生动性与复杂性，而尽量减少加工中的简化与纯化。这自然又是从更好地发挥“沟通心灵”的文学功能的目的出发的。

但对于鲁迅，还有另一面的生命体验与文学要求。

在《影的告别》里，“我”如是说：“你就是我所不乐意的”，“我独自远行，不但没有你，并且再没有别的影在黑暗里。只有我被黑暗沉没，那世界全属于我自己”。《墓碣文》里一再地呼喊：“……离开！”在《写在〈坟〉后面》里，鲁迅坦然承认：“我有时也想就此驱逐旁人……就是我一个人也行”。在《怎么写》里，他如此写道：“一切星散……除我以外，没有别人”，“只我独自倚着石栏，此外一无所有”，“我沉静下去了。寂静浓烈如酒，令人微醺……黑絮一般的夜色简直似乎要扑到心坎里……”。

这是对“孤独的个体”的存在体验，这是一种刻骨铭心的“自我孤独”：对于“自我”的存在，对于“自我”与“他人”、“世界”的一切关系都产生了根本的怀疑，却宁愿“驱除了旁人”，“独自”举起投枪，在“无物之阵”中“大踏步走”，一如“孤独的雪”“在凛冽的天宇外，闪闪地旋转升腾”[2]；“落尽叶子”、“一无所有”的树干“默默地铁似的直刺奇怪而高的天空”[3]……

于是，不再需要（甚至是拒绝）交流，不再对“心灵的沟通”寄以奢望；文学由“外”转向“内心”，转向对“个体生命”的体验与升华……

鲁迅创造了一种不同于“闲话风”的新的话语：1919年在发表一组类似《野草》的散文诗时，他命名为“自言自语”，在效仿者日益增多以后，又有人以“独语”称之[4]。

“自言自语”（“独语”）是不需要“听者”（“读者”）的，至少说，它并不关注他人的“听”或“读”，与“闲话风”散文千方百计地创造作者与读者之间亲切、和谐、宽松的气氛，以便进行“心灵的交流”。相反，“自言自语”（“独语”）则自觉地将读者推到一定“距离”之外，甚至是以作者与读者之间的紧张、排拒为其存在的前提：惟有排除了“他人”的干扰，才能径直逼视自己灵魂的最

① 鲁迅《门外文谈》，鲁迅在《关于翻译的通信》里提出“博取民众的口语而存其比较的大家能懂的字句，成为四不像的白话”，也是类似的意思。

② 鲁迅《雪》。

③ 鲁迅《秋夜》。

④ 参看何其芳《画梦录》中的《独语》。

深处，捕捉自我微妙的、难以言传的感觉（包括直觉）、情绪、心理、意识（包括潜意识），进行更高、更深层的哲理的思考，是名副其实的自我心灵的“探险”；有人称《野草》是“心灵的炼狱中熔铸的鲁迅诗，是‘人生苦’的体验、探索中升华出来的鲁迅哲学”，所强调的正是《野草》所特具的“独语”的这种“自我审视”的性质。

“独语”的创造者无疑都是“孤独者”，他自然绝无从容、闲适的心境，他的主观心态另有一种内在的紧张，焦灼，“自我审视”实质上带有某种“自我挣扎”的性质，连“独语”创造本身也是一种“挣扎”。因此，当鲁迅创造《野草》时，它必须满足两方面的要求：为与读者（听者）产生距离，对于读者，它必须是一个“陌生的世界”；为显示自我的“孤独”，并从中“挣扎”出来，它必须创造一个与“现实世界”对立的、自我心灵的升华的“别一个世界”。这就是说，如果“闲话风”的创作以切近日常生活的原生形态为上乘，要尽可能减少艺术的加工；“独语”则恰恰以“艺术的精心创造”为其存在的前提，它要求彻底地摆脱传统的写实的摹写，最大限度地发挥创造者的艺术想象力，借助于联想，象征，变形……，以及神话，传说，传统意象……，创造出一个既与“现实世界”对立，又是陌生的“艺术世界”。于是，在《野草》里，鲁迅的笔下，涌出了：“梦”的朦胧、沉重和奇诡，“鬼魂”的阴森与神秘；奇幻的场景，荒诞的情节；不可确定的模糊意念，难以理喻的反常感觉；瑰丽、冷艳的色彩，奇突的想象，浓郁的诗情……。和《朝花夕拾》的平易、自然相反，《野草》充满了奇峻的“变异”：不仅其所创造的“艺术世界”是现实的“变异”，而且其语言也是日常生活用语的“变异”，集华丽与艰涩于一身，甚至文体自身也发生了“变异”：《野草》明显地表现出散文的“诗化”（以致《野草》又被看作是“散文诗”）、“小说化”（如《颓败线的颤动》）以至“戏剧化”（如《过客》）的倾向。然而，正是这无穷变幻的艺术的“变异”给创造者自身带来极大的“趣味”；我们读《野草》，甚至都可以感觉到鲁迅，这位孤独的艺术家在进行艺术的变异、创造时的陶醉感，或许正是这种陶醉可以多少缓解他内

心的孤寂吧。

然而鲁迅又一再申明，他并不希望青年读他的《野草》——《野草》原只属于他自己。在这个意义上，“独语”正是最“个人化”的话语。但《野草》却因此而获得了越来越多的读者，更准确地说，人们越具有“人”的“个体意识”的自觉，便越倾心于《野草》的“独语”话语。而“人”作为“群体存在”与“个体存在”的统一体，在它因“群体存在”的体验而倾心于“谈话风”的话语同时，也必然有趋向体验“个体存在”的“独语”的内在要求：这就是“人类”的本性，并不可偏废。我们由此而更深刻地领会了前述五四新文学的要求：文学“是人类的，也是个人的”[1]。

① 周作人《新文学的要求》。

（本文为钱理群、王得后编《鲁迅散文全编》一书的前言，
略有删节，浙江文艺出版社 1991 年 10 月版，
题目为选入本书时所加）

“死火”重温

汪　晖

坐在灯下，想着要为这本辑录了鲁迅和他的论敌的论战文字的书写序，却久久不能着笔。我知道鲁迅生前是希望有人编出这本的书的，因为只是在这样的论战中，他才觉得活在人间。

为什么一个人愿意将自己的毕生心力倾注在这样的斗争中？

我枯坐着，回忆鲁迅的文字所构造的世界，而眼前首先浮现的竟是“女吊”。就在死前的一个月，鲁迅写下了生前最后的文字之一的《女吊》，说的是“报仇雪耻之乡”的孤魂厉鬼的复仇故事：

> ……自然先有悲凉的喇叭；少顷，门幕一掀，她出场了。大红衫子，黑色长背心，长发蓬松，颈挂两条纸锭，垂头，垂手，弯弯曲曲的走一个全台，内行人说：这是走了一个‘心’字。为什么要走‘心’字呢？我不明白。我只知道她何以要穿红衫……因为她投缳之际，准备作厉鬼以复仇，红色较有阳气，易于和生人相接近……

在静静的沉默中，鲁迅的白描活现在我眼前。我似乎也看见她将披着的头发向后一抖：石灰一样白的圆脸，漆黑的浓眉，乌黑的眼眶，猩红的嘴唇，而后是两肩微耸，四顾，倾听，似惊，似喜，似怒，终于发出悲哀的声音。执著如怨鬼，死终于还是和报复联系在一起的，纵使到了阴间，也仍穿着大红的衫子，不肯放过生着的敌人。

这些描写多少是有些自况的，因为那时的鲁迅已经病人膏肓。在写作《女吊》之前，他已经写有一篇题为《死》的文字，那

里面引了史沫特莱为珂勒惠支的版画选集所作的序文，并录有他的遗嘱，那末尾的一条是：

> 损着别人的牙眼，却反对报复，主张宽容的人，万勿和他接近。

鲁迅相信"犯而勿校"或"勿念旧恶"的格言不过是凶手及其帮闲的策略，所以他也说过"一个都不宽恕！"的话。

我们于是知道，鲁迅把宽恕当作权力者及其帮闲的工具，因此他绝不宽恕。然而，这仍然不足以解释他的那些在今人看来近于病态的复仇愿望和决绝咒语。

对于鲁迅的不肯费厄泼赖，对于鲁迅的刻薄多疑，对于鲁迅的不合常情，这十年来谈得真是不少了。比如说罢，对于友人和师长，即使已经故世的，鲁迅竟也用这样的标准衡量。就在他逝世前几天，鲁迅连着写了两篇文章纪念他昔日的老师章太炎，其中一篇未完，他即告别人世。他批评太炎先生"虽先前也以革命家现身，后来却退居于宁静的学者，用自己所手造的和别人所帮造的墙，和时代隔绝了"。他对于章氏手定的《章氏丛书》刊落"驳难攻讦，至于忿詈"的文字深为不满，认为那是太炎先生"一生中最大，最久的业绩"，那样的文字能"使先生与后生相印，活在战斗者的心中的。"(《关于太炎先生二三事》)

时代是过于久远了。这是平和中正的时代，用各种各样的墙各各相隔绝的时代，即使像我这样研究鲁迅的人也已退居宁静的学者。在这宁静的幻象背后，延伸着据说是永世长存的、告别了历史的世界。倘若将鲁迅置于这样的平安的时代，他怕是一定要像"这样的战士"一样的无可措手的罢，虽然他仍然会举起投枪！"在这样的境地里，谁也不闻战叫：太平。"

我想象着鲁迅复生于当世的形象：

那伟大如石像，然而已经荒废的，颓败的身躯的全面都颤动了。这颤动点点如鱼鳞，每一鳞都起伏如佛水在烈火上；空中也即刻一同颤动，仿佛暴风雨中的荒海的波涛。（《颓败线的颤动》）

在这个"市场时代"里，在我所熟悉的宁静的生活中，鲁迅竟然还时时被人记起，鲁迅的那些战斗的文字还会有人愿意辑出，这真是出乎预料。这就如同在喧腾着繁华的烟尘的都市的夜中，我却记起了女吊和她的唱腔一样，都有些怪异。对于希望这些文字"早日与时弊同时灭亡"的鲁迅而言，这也许竟是不幸？

我相信，读者读了这本文选之后，会有不同的感想。正人君子、宁静的学者、文化名人、民族主义文学者、义形于色的道德家，当然也有昔日的朋友、一时的同志，也一一展现他们的论点和态度，从而使我们这些后来者知道鲁迅的偏执、刻薄、多疑的别一面。对于鲁迅，对于他的论敌，对于他们置身的社会，这都是公允的罢。

这里面藏着时代的辩证法。

在为一位年轻的作者所写的序文中，鲁迅曾感叹说，"释迦牟尼出世以后，割肉喂鹰，投身饲虎的是小乘，渺渺茫茫地说教的倒算是大乘，总是发达起来，我想，那机微就在此。"鲁迅因此而不想渺渺茫茫地说教，终至退居宁静，他宁愿"为现在作一面明镜，为将来留一种记录"。（《叶永蓁作'小小十年'小引》）这是鲁迅的人生观，是一种相信现在而不相信未来的人生观——虽然他自己也曾是进化论的热烈的推崇者，而中国的进化论者倒是大多相信未来的。

我一直忘不掉的文章之一，是鲁迅写于1930年初、题为《流氓的变迁》的杂文。专家们大概会告诉我们，那是讽刺新月派或是别的帮闲的文字。不过，我的记得这篇文章却不仅为此。鲁迅的这篇不足千字的短文概述的是中国的流氓变迁的历史。在这篇文章中，鲁迅将中国的文人归结为"儒"与"侠"，用司马迁的话说，"儒以文乱法，而侠以武犯禁"，而在鲁迅看来，这两者

都不过是“乱”与“犯”，决不是“叛”，不过是闹点小乱子而已。更可怕的是，真正的侠者已死，留下的不过是些取巧的“侠”，例如汉代的大侠如陈遵就已经与列侯贵戚相往来，“以备危急时来作护符之用了。”总之，“后面是传统的靠山，对手又都非浩荡的强敌，他就在其间横行过去”——这就是后世的“侠”的素描了。鲁迅评论《水浒》、《施公案》、《彭公案》、《七侠五义》的要害，也都在这些“侠”们悄悄地靠近权势，却“对别方面还是大可逞雄，安全之度增多了，奴性也跟着十足。”他们维持风化，教育无知，宝爱秩序，因此而成为正人君子、圣哲贤人，一派宁静而慈祥。说透了，却不过是得了便宜卖乖罢了——这就是鲁迅所说的帮忙与帮闲。

鲁迅一生骂过的人难以计数，其中许多不仅曾是他的同伴、友人，而且至今仍是值得研究的文化人物。我们不必把鲁迅的话当作判定历史人物的惟一标准，因为他本人也是历史中的有待评判的人物，虽然我觉得他的“骂”总有道理。鲁迅一向不喜恕道，偏爱直道，他也早就说过，他的骂人看似私怨，实为公仇。可叹的是，半个世纪前发生的那些论急不幸已被许多人看作是“纸面上的纷争”，沦为姑嫂勃豁般的故事。勇于私斗，怯于公仇，这是鲁迅对中国人的病态的沉痛概括。在我的眼里，他骂的是具体的人，但也是老中国的历史，从古代的孔、老、墨、佛，直至当代的圣哲贤人。倘要论鲁迅的偏执，先就要说他对中国历史的偏执。那奥妙早已点穿：“孔墨都不满于现状，要加以改革，但那第一步，是在说动人主，而那用以压服人主的家伙，则都是‘天’。”(《流氓的变迁》)

这样的表述是经常要被老派的人指责为激进反传统，被新派的人看作是有违“政治正确”的。晚清以降，中国思想的固有定势之一便是中西对比式的文化表述，革新者与守旧者都力图在这种对比关系中为“中国文化”和“西方文化”描画出抽象的特征，而后制定他们各自的文化战略。然而，鲁迅的特点恰恰是他并没有简单地去虚构那种对比式描述，他在具体语境中表述的文化观点不应也不能简单地归结为关于“中国文化”的普遍结

论。他的文学史著作，他对民间文化的热情，他对汉唐气象的称赞，都显示了他对传统的复杂看法。不仅如此，鲁迅在批判传统的同时，也激烈地批评过那些惟新是从的“新党”，批评过没有脊梁的西崽。他的文化批评的核心，在于揭示隐藏在人们习以为常的普遍信念和道德背后的历史关系——这是一种从未与支配与被支配、统治与被统治的社会模式相脱离的历史关系。对于鲁迅来说，无论文化或者传统如何高妙，有史以来还没有出现过摆脱了上述支配关系的文化或传统；相反，文化和传统是将统治关系合法化的依据。如果我们熟知他早年的文化观点，我们也会发现他的这种独特视野同样贯注于他对欧洲现代历史的观察之中：科学的发展、民主制度的实践同样可能导致“物”对人、人（众人）对人的专制。（《文化偏至论》）他所关注的是统治方式的形成和再生过程。

因此，支配鲁迅的文化态度的，是历史中的人物、思想、学派与（政治的、经济的、文化的、传统的、外来的）权势的关系如何，他们对待权势的态度怎样，他们在特定的支配关系中的位置如何，而不是如他的同时代人习惯的那样作简单的中西对比式的取舍。中西对比式的描述为中国的社会变革提供了文化依据，并为自己的文化构筑了历史同一性，但这种历史同一性不仅掩盖了具体的历史关系，而且也重构了（如果不是虚构）文化关系。鲁迅从来没有把“权势”抽象化，他也从来没有把传统或文化抽象化。在由传统和文化这样的范畴构筑起来的历史图景中，鲁迅不断追问的是：传统或文化的帷幕后面遮盖着什么？在鲁迅看来，现代社会不断地产生新的形式的压迫和不平等，从而帮忙与帮闲的形式也更加多样——政治领域、经济领域、文化领域无不如此，而现代文人们也一如他们的先辈不断地创造出遮盖这种历史关系的“文化图景”或知识体系。

鲁迅对这种关系的揭露本身不仅摆脱了那种中西对比式的简单表述，而且也包含了对那个时代的普遍信念——进化或进步——的质疑：现代社会并未随时间而进化，许多事情不仅古已有之，而且于今更甚。鲁迅对传统的批判诚然是激烈的，但他并

不就是一位"现代主义者"——他对现代的怀疑并不亚于他对的古代的批判。

鲁迅是一个悖论式的人物,也具有悖论式的思想。

鲁迅的世界里弥漫着黑暗的影子,他对现实世界的决绝态度便是明证。

然而,对于鲁迅世界里的黑暗主题的理解,经常渗透了我们这些文明人的孤独阴暗的记忆。是的,他如女吊一般以红色接近阳间,不过是为了复仇,光明于他是隔膜的。但是,你越是接近这个世界,就越能体会到这个影子的世界对于鲁迅的意义:它阴暗而又明亮。鲁迅何止是迷恋它,他简直就是用这个世界的眼光来看待他身处的世界。

这是一个没有用公众和君子们的眼光过滤过的世界:人面的兽、九头的蛇、一脚的牛、袋子似的帝江、"执干戚而舞"的无头的刑天、既如怨鬼又绚美异常的女吊,还有那雪白的莽汉——蹙眉的无常,他粉面朱唇、眉黑如漆、亦笑亦哭,……爱、恨、生、死、复仇,……红色、黑色、白色……拼命吹响的目连嗐头、铿锵有力的念白:"那怕你,铜墙铁壁!那怕你,皇亲国戚!"……这是一个感情鲜明的世界,一个疯狂的、怪诞的、颠覆了等级秩序的世界,一个把个体孤独感的阴暗的悲剧色彩烘托成为节日狂欢的世界,一个民间想象的、原始的、具有再生能力的世界。

鲁迅的世界具有深刻的幽默怪诞的性质,它的渊源之一,就是那个在乡村的节日舞台上、在民间的传说和故事里的明艳的"鬼"世界。一位理论家说过,"最伟大的幽默家大概就是鬼",而"鬼"世界的幽默是毁灭性的。"鬼"所报复的、讽刺的、调侃的不是现实的个别现象和个别人物,而是整个的世界整体。现实世界在"鬼"的视野中失去了它的稳定性、合理性,失去了它的自律性、它的道德基础。在"鬼"世界的强烈的、绚丽的、分明的、诙谐的氛围中,我们生存的世界呈现了它的暧昧、恐怖、异己、无所依傍的状态。"鬼"世界的激进性表现为它所固有的民间性、非正统性、非官方性:生活、思想和世界观里的一切成规定论、一切庄严与永恒、一切被规划了的秩序都与之格格不入。鲁

迅和他的论敌的关系，不过就是他所创造的那个"鬼"世界与现实世界的关系，这种关系是整体性的，而决不具有私人性质。

我们最易忘记的，莫过于鲁迅的"鬼"世界所具有的那种民间节日和民间戏剧的气氛：他很少用现实世界的惯用逻辑去叙述问题，却用推背法、归谬法、证伪法、淋漓的讽刺和诅咒撕碎这个世界的固有逻辑，并在笑声中将之展示给人们。在二十至三十年代的都市报刊上，鲁迅创造了如同目连戏那样的特殊的世界：那个由幽默、讽刺、诙谐、诅咒构成的怪诞的世界，缺少的仅仅是目连戏的神秘性。但是，正如一切民间狂欢一样，鲁迅的讽刺的笑声把我们临时地带入到超越正常的生活制度的世界里，带入到另一种观察世界的戏剧性的舞台上，但这个世界、这个舞台并不存在于现实世界之外，相反，它就是这个世界的一部分，就是生活本身。巴赫金曾在中世纪和文艺复兴时代的狂欢节中发现："这种(狂欢节)语言所遵循和使用的是独特的'逆向'、'反向'和'颠倒'的逻辑，是上下不断换位的逻辑，是各种形式的戏仿和滑稽改编、戏弄、贬低、亵渎、打诨式的加冕和废黜。"他还发现，民间表演中的强烈的感情表现并不是简单的否定，那里面包含了再生和更新，包含了通过诅咒置敌于死地而再生的愿望，包含了对世界和自我的共同的否定。(巴赫金：《弗朗索瓦·拉伯雷的创作与中世纪和文艺复兴时代的民间文化》)

> 我至今还确凿地记得，在故乡时候，和"下等人"一同，常常这样高兴地正视过这鬼而人，理而情，可怖而可爱的无常；而且欣赏他脸上的哭和笑，口头的硬语与谐谈……(《无常》)

当我们把鲁迅的咒语看作是他的偏激和病态的时候，我们就属于他所诅咒的世界，遵循这个世界的规则；当我们为他的决绝而深感骇异的时候，我们早已忘记了在他身后隐藏着的那个女吊、无常的世界，那个世界的人情和欢乐；当我们为他内心深处的绝望所压倒的时候，我们也丧失了对那个包含了再生和更

新意味的节日气氛的亲近感。我们丢不开我们的身分，进入那个狂欢的世界：我们是学者、公民、道德家、正人君子；我们不能理解那个民间世界的语言，因而我们最终失去了理解仇恨与爱恋、欢乐与诙谐的能力。

鲁迅的世界中也隐含着女吊、无常的民间世界所没有的东西，那就是对于人的内在性、复杂性和深度性的理解。在这种理解中产生了反思的文化。他所体验到的痛苦和罪恶感，把一种深刻的忧郁和绝望的气质注入了他创造的民间性的世界。

鲁迅抑制不住地将被压抑在记忆里的东西当作眼下的事情来体验，以至现实与历史不再有明确的界线，面前的人与事似乎不过是一段早该逝去而偏偏不能逝去的过去而已。他不信任事物表面的、外在的形态，总要去追究隐藏在表象下的真实，那些洞若观火的杂感中荡漾着的幽默、机智、讽刺的笑声撕开了生活中的假面。鲁迅拒绝任何形式、任何范围内存在的权力关系和压迫：民族的压迫、阶级的压迫、男性对女性的压迫、老人对少年的压迫、知识的压迫、强者对弱者的压迫、社会对个人的压迫，等等。也许这本书告诉读者的更是：鲁迅憎恶一切将这些不平等关系合法化的知识、说教和谎言，他毕生从事的就是撕破这些"折中公允"的言辞铸成的帷幕。但是，鲁迅不是空想主义者，不是如叶遂宁、梭波里那样对变革抱有不切实际的幻想的诗人。在他对论敌及其言论的批判中，包含了对这些论敌及其言论的产生条件的追问和分析。鲁迅对隐藏在"自然秩序"中的不平等关系及其社会条件的不懈揭示，不仅让一切自居于统治地位的人感到不安，也为那些致力于批判事业的人昭示了未来社会的并不美妙的图景。

但是，那种由精神的创伤和阴暗记忆所形成的不信任感，那种总是把现实作为逝去经验的悲剧性循环的心理图式，也常常会导致鲁迅内心的分裂。"挖祖坟"、"翻老账"的历史方法赋予他深沉的历史感，但他对阴暗经验的独特的、异常的敏感，也使他不像同时代人那样无保留地沉浸于某一价值理想之中，而总是以自己独立的思考不无怀疑地献身于时代的运动。"那时使

我希望，欢欣，爱，生活的，却全都逝去了，只有一个虚空，我用真实去换来的虚空存在”。(《伤逝》)鲁迅曾经是进化论历史观的热情的宣传者，但正如我在别的地方已经指出过的，真正惊心动魄、令人难以平静的，恰恰是他那种对于历史经验的悲剧性的重复感与循环感：历史的演进仿佛不过是一次次重复、一次次循环构成的，而现实——包括自身所从事的运动——似乎并没有标示历史的进步，倒是陷入了荒谬的轮回。“总而言之，复古的，避难的，无智愚贤不肖，似乎都已神往于三百年前的太平盛世，就是‘暂时做稳了奴隶的时代’了。”(《灯下漫笔》)

> 我怕我会这样：倘使我得到了谁的布施，我就要像兀鹰看见死尸一样，在四近徘徊，祝愿她的灭亡，给我亲自看见；或者诅咒她以外的一切全都灭亡，连我自己，因为我就应该得到诅咒。(《过客》)

这也部分地解释了他在论战中的偏执：他从中看到的不仅是他所面对的人，而且是他所面对、也是他所背负的历史——那个著名的黑暗的闸门。

日本的竹内好曾经是首先提出“近代的超克”命题的卓越思想家，他把鲁迅看作是代表了亚洲超越近代性的努力的伟大先驱。在分析鲁迅与政治的关系时，他认为鲁迅的一系列杂文中贯注着关于“真正的革命是‘永远革命’”的思想。竹内好发挥鲁迅的看法说，“只有自觉到‘永远革命’的人才是真正的革命者。反之，叫喊‘我的革命成功了’的人就不是真正的革命者，而是纠缠在战士尸体上的苍蝇之类的人。”(竹内好：《鲁迅》)对于鲁迅来说，只有“永远革命”才能摆脱历史的无穷无尽的重复与循环，而始终保持“革命”态度的人势必成为自己昔日同伴的批判者，因为当他们满足于“成功”之时，便陷入了那种历史的循环——这种循环正是真正的革命者的终极革命对象。

这是鲁迅的慨叹，我每次记起都感到深入骨髓的震撼和沉痛：

> 中国一向就少有失败的英雄，少有韧性的反抗，少有敢单身鏖战的武人，少有敢抚哭叛徒的吊客。(《这个与那个》)

这慨叹其实与他对"中国的脊梁"的称颂异曲同工：他们"有确信，不自欺"，"一面总在被摧残，被抹杀，消灭于黑暗中，"一面"前仆后继的战斗"。(《中国人失掉自信力了吗》)鲁迅倡导的始终是那种不畏失败、不怕孤独、永远进击的永远的革命者。对于这些永远的革命者而言，他们只有通过不懈的、也许是绝望的反抗才能摆脱"革新—保持—复古"的怪圈。

然而，"永远革命"的动力并不是超人的英雄梦想，毋宁是对自己的悲观绝望。在鲁迅的内心里始终纠缠着那种近乎宿命的罪恶感，他从未把自己看作是这个世界里无辜的、清白的一员，他相信自己早已镶嵌于历史的秩序之中，并且就是这个他所憎恶的世界的同谋。"有了四千年吃人履历的我，当初虽然不知道，现在明白，难见真的人！"(《狂人日记》)他不能克制地"举起投枪"，不是为了创造英雄业绩，而是因为倘不如此，他就会沦为"无物之阵"的主人："那些头上有各种旗帜，绣出各种好名称：慈善家，学者，文士，长者，青年，雅人，君子……。头下有各样外套，绣出各式好花样：学问，道德，国粹，民意，逻辑，公义，东方文明……"(《这样的战士》)

> 呜呼呜呼，我不愿意，我不如彷徨于无地。(《影的告别》)

鲁迅的文化实践创造了真正的革命者的形象，那形象中渗透了历史的重量和内心的无望的期待。这个革命者形象的最根本的特征是：他从不把自己置于嘲讽、批判、攻击的对象之外，以自身与之相对立，而是把自己归结为对象的一个部分。也因此，否定的东西不是这个世界的局部现象，而是整体性的，是包容了他的反叛者的。这是一个变动的世界，革命者也是这个变动的

世界的有机部分，从而革命者对世界的攻击、嘲讽和批判包含了一种反思的性质。

这形象也构成了鲁迅评判世事的准则。在一篇文章里，鲁迅谈到许多眼光远大的先生们对后来者的劝告：生下来的倘不是圣贤、豪杰、天才，就不要生；写出来的倘不是不朽之作，就不要写；……“那么，他是保守派么？据说：并不然的。他正是革命家。惟独他有公平，正当，稳健，圆满，平和，毫无流弊的改革法；现在正在研究室里研究着哩，——只是还没有研究好。”（《这个与那个》）鲁迅尖锐地发现，智识者的这种态度和方式不过是这个世界的“合理”运作的一部分，在这个不断升沉的世界里，这种态度和方式表达了对这个世界的永恒性的理解。

鲁迅对于中国的知识者的批评，多半缘于此的。

鲁迅不是以革命为职业的革命家，他向来对于那些把革命当作饭碗的人保持警惕。他也不是某个集团的代言人，他似乎对集体性的运动一直抱有极深的怀疑。但，真正的革命，他是向往的。从“五四”时期，到三十年代，他对俄国革命及其文化曾经有过很大的期待，那不是因为狂热，而是因为他期待中的革命颠覆了不平等的但却是永久的秩序。另一方面，经历过辛亥革命、二次革命、张勋复辟、袁世凯称帝，以至“五四”的潮起潮落，鲁迅不仅对大规模的革命运动的成效深表怀疑，而且也相信革命伴随着污秽和血。

寂寞新文苑，平安旧战场。两间余一卒，荷戟独彷徨。

这是他的自况，也是时代的真实写照。他不是怀疑革命能否成功，而是怀疑革命创造的新世界不过是花样翻新的老中国，变了的，是台上的角儿，不变的，是旧日的秩序。这就是“总把新桃换旧符”的阿 Q 式的革命。

鲁迅的革命经验对他的社会战略具有重大的影响。他不再致力于大规模的革命，也不再致力于组织严密的政治活动，而是在现代都市丛林中展开“游击战”：创办刊物，组织社团，开辟专

栏，变换笔名，从社会生活的各个方面实施小规模突击。他把这叫做“社会批评”与“文化批评”，这本书中所录的便是他的“游击战”的战例。借用葛兰西的话说，“在政治方面，实行各个击破的‘阵地战’具有最后的决定意义，因为这些阵地虽然不是决定性的，却足以使国家无法充分调动其全部领导权手段，只有到那时‘运动战’才能奏效。”（葛兰西：《从运动战（正面进攻）变为阵地战——在政治领域里亦然》）鲁迅的那些杂感，包括收录在这本书里的众多的文章，也正是一种“阵地战”，他所涉及的方面和人物并不都是直接政治性的，但这些斗争无一例外地具有政治性——对于一切新旧不平等关系及其再生产机制的反抗。

鲁迅也并没有放弃通过文化批判创造出非主流的社会力量、甚至非主流的社会集体，他一生致力于培育新生的文化势力，“以为战线应该扩大”，“急于要造出大群的新战士”。《雨丝》、《莽原》、《奔流》，以至版画运动，“左联”，等等——所有这些与鲁迅的名字联系在一起的刊物、运动和社会集团，都标志着这样一种努力：在由政客、资本代理人、军阀、帮忙与帮闲的文人所构成的统治秩序中，不断地寻找突破的契机，最终在统治者的世界里促成非主流的文化成为支配性的或主导性的文化。

鲁迅不是用他的说教、而是用他的实践创造了关于知识分子的理解。

鲁迅把自己看作是智识阶级的一员，但却是叛逆的一员。他不认为自己属于未来或者代表未来的阶级，不是因为他相信知识分子是“凝固了的社会集团”，是“历史上的不间断的继续”，“因而独立于集团斗争”（如葛兰西所批评的），而是因为他深怀愧疚地认为自己积习太深，不能成为代表和体现未来的“新”知识分子。但是，读一读他的《对于左翼作家联盟的意见》吧，他显然相信他从事的运动代表着新的社会集体，是新的历史形势的产物，而绝不是已被淘汰的社会集团的抱残守缺的余孽，或者是历史中早已存在的超越一切新的社会关系的“纯粹的知识分子”。鲁迅关于阶级性、特别是文学的阶级性的讨论的要害，并不在于是否存在人性，或者，人性与阶级性的关系怎样。

鲁迅始终关心的是统治关系及其再生产机制，因此，他急于指出的毋宁是：在不平等的社会关系中，人性概念遮盖了什么？

也许不应忘记的是：即使在那样的团体中，他也仍然不懈地与不平等的权力关系作斗争。在那些"新"的集团内部，在那些"沙龙里的社会主义者"中，也同样再生产着旧时代的气息。"左"与"右"相隔不足一层纸的。

鲁迅是杰出的学者、卓越的小说家。但他的写作生涯却既不能用学者、也不能用小说家或作家来概括。说及鲁迅的学术成就，学问家们不免手舞足蹈，我也时有此态。试读《中国小说史略》、《汉文学史纲要》，以及更为人称道的《魏晋风度及文章与药及酒之关系》，鲁迅在中国文学史研究方面的贡献毋庸置疑。曹操以不孝为名杀孔融，鲁迅从中看出了文人与政治的关系；许多人以为晋人的轻裘缓带是高逸的表现，鲁迅偏偏拉出何晏的吃药为之作注解；嵇康、阮籍毁坏礼教，鲁迅又说他们是因为太信礼教的缘故；陶潜是千古文人的隐逸楷模，但鲁迅却说他其实不能超于尘世，"而且，于朝政还是留心，也不能忘掉'死'……"——鲁迅如此地洞烛幽隐，那奥秘就在他深知"中国之君子，明于礼义而陋于知人心。"(《庄子·田子方》)而且"大凡明于礼义，就一定要陋于知人心的，所以古代有许多人受了很大的冤枉"。(《魏晋风度及文章与药及酒之关系》)鲁迅以这样的历史洞察力做过讲师、教授，但终于还是离去了。他不愿把自己及其研究编织进现代社会日益严密的牢笼，不愿意自己的社会批评和文化批评被学院的体制所吸纳而至于束缚，不愿意他那不仅明于学术而且更知人心的研究落入规范的圈套。

他宁愿成为一个葛兰西称之为"有机知识分子"的战士。

战士，这是鲁迅喜欢的词，一个更简捷的概念。

在鲁迅生前，就已经有过告别阿Q时代的讨论。今天的社会与鲁迅所处的时代相比，变化是深刻的。那么，这种变化是怎样的变化呢？

鲁迅所处的时代是一个革命与变革的时代，也是一个急剧动荡的时代，而今现代化进程已经瓦解了那时的革命阶段，从而

激进革命的可能性不复存在。现代化运动的特征是通过渐进的、合法化的途径，把社会生活的各个方面组织进韦伯所说的那个"合理化"的秩序之中。这个"合理化"的秩序如今已经超越国界，成为全球化进程的一部分。

鲁迅时代的知识和文化活动与大学体制密切相关，但那一时代的知识分子的思想活动与社会生活保持着密切的、有机的联系，而当代文化生活的重要标志之一，却是鲁迅式的"有机知识分子"逐渐分化和退场，并最终把知识分子的文化活动改造成为一种职业活动。职业化的进程实际上消灭或改造了作为一个阶层的知识分子。

与此相关的是，媒体，特别是报刊，在鲁迅时代的知识和文化活动中具有特殊的地位，但在当代社会这一现象却发生了深刻变化。除了媒体的特有的政治功能之外，它也日益成为消费主义文化的主要场所。鲁迅时代的批判的知识分子通过媒体的活动直接地与社会、政治和公众建立有机的联系，他们的文化实践、特别是他们对所处时代的各种社会不公的批判和反思，成为有效的社会文化变革的重要动力。当代媒体中也不断地出现"学者"或"知识分子"形象，但这种"形象"的"知识分子"特性却经常是一种文化虚构和幻觉，因为推动"知识分子"的媒体活动的主要动力，是支配性的市场规则，而不是反思性的批判功能。因此，当我们谈论"有机知识分子"的传统时，不是简单要求知识分子重返媒体，而是指出这一变化本身不过是社会结构性变化的一部分。

上述变化如此明显地改变了当代知识分子的文化活动的方式。曾经有人把这种变化看作是知识分子的某种态度和价值的变化（例如"人文精神的失落"），却没有充分意识到"有机知识分子"的退场是现代化运动的历史结果。伴随着现代化的进程，中国社会进入了日益细密化、专业化、科层化的社会过程，知识的生产也越来越具有与之相应的特征。作为专业化的知识生产的最重要体制的大学，其根本要务即在培养与上述社会过程相配合的专业人员。对于这个社会过程的反思，特别是对于日益

分化的知识的反思，没有也不可能成为大学体制的主导方面，因为大学体制恰恰是以知识分化的日益细密化为前提的。体制化的知识生产不仅是整个社会现代化进程的有机部分，而且它的任务本身即是为这一进程提供专家的培养、知识的准备和合法性论证。知识分子的文化活动既然是体制化的活动的一部分，从而也必须遵循体制化的规范。无论是教育体制，还是科学研究制度，都意味着现代社会中的知识分子对社会和文化的思考日益带有学院的特征。我们也许可以争辩说："反思性"一直是敏感的学者和知识分子的学术活动的重要特征，然而，我们却不得不承认：它并不是体制化的知识生产的主要特征。

学院方式本身意味着作为职业活动的学术与一般社会文化活动的分离。这种分离的后果明显地具有两重性。一方面，由于学术活动的学院化特征，学者的研究与社会过程之间没有直接的联系，教育与科研体制为专门的知识活动提供了再生产的条件；在这个意义上，学院为反思性的活动提供了独特的空间和可能性，并使得知识活动的自主性大大增强。但是，另一方面，由于学院方式同时意味着体制化的知识生产活动，这种活动本身不仅没有反思性可言，而且它还以脱离社会的方式再生产社会的支配关系。因此，只有那些具有特殊敏感性的知识分子才会把学院的空间当作反思的场所，并致力于反思性的知识活动。

更为重要的是，日益细密的分科通过知识的专门化把知识分子分割为不同领域的、难以相互交流的专家，而公众对于专家所生产的知识既无理解、也无批评的能力，从而知识分子与公众的有机性联系消失了。职业化的知识生产不仅压抑了知识分子的批判能力，而且也使得民间文化彻底地边缘化了。因此，一方面，知识分子的反思性文化对当代生活的影响日渐减弱，另一方面，公众与知识分子之间的互动关系也无以建立。有人批评先前的知识分子的启蒙姿态含有过度的精英主义倾向，这也许是对的；但是，真正导致知识分子精英化的动力不是"心态"，而是体制化的过程，是知识分子身份向职业身份的转化过程。专家文化加速了知识分子的精英化过程，使之成为远离公众、并居于

某种控制地位的阶层。当他们成为各种法律、制度、规章以至价值的制定者的时候，他们也不再是知识分子。他们的知识随之转化成为社会控制的权力。当社会的重大变化来临之际，那些仅存的知识分子只能成为这种变化的被动的承受者，而无力发出自己的批判的声音——即使发出这种声音，也无法让人理解。

这就是我们重温鲁迅遗产的当代情境。

我们身处的时代是一个“理性化”程度越来越高的时代，从而也是反思性文化和民间文化边缘化的时代。大学和媒体有效地生产着适应政治经济关系的文化产品，并成功地把自己组织进这个庞大的、具有再生产能力的机械运动之中。没有人否认：现代社会仍然存在着严重的社会不平等；也日渐有人发现：新的社会关系正以前所未有的方式干预和限制人的生活——这种干预和限制的方式经常像是“自然的事件”，以至任何一个对其合法性进行质疑的人，都被视为没有理性的人。鲁迅的思想遗产在今天所以具有重要的意义，是因为他揭示了历史和社会中不断出现的合法化知识与不平等关系的隐秘的联系，他的思想遗产应该成为当代知识分子的批判思想的重要源泉。

鲁迅的文化实践为置身于职业化的知识生产过程的知识分子提供了参照系，促使我们思考当代知识生产方式的限度及其社会含义。我不是一般地反对体制化的和职业化的知识生产，在现代化的逻辑中，没有人也没有单一的社会能够简单地反对这一过程，那等于自取灭亡。然而，鲁迅揭示了一切有关世界的惟一性、永恒性和无可争议性的陈说不过是虚假的幻象，从而也暗示了现代世界的各种可能性。详尽地讨论作为文化再生产场所的学院体制不是本文的任务，我在此着重考察的是这种知识生产与批判思想的关系，并以这种关系为轴心反思我们身处其间的知识活动。我的问题仅仅是：当代教育和科研体制中的分科类型及其知识生产明显地与职业教育和职业知识相关，批判的知识分子难以在这样的知识活动中反思他们的知识前提，以及他们的知识活动与当代社会进程的复杂关系。正是在这样的知识状况下，在“有机知识分子”成为一种日益边缘化的文化现

象的时代，鲁迅所创造的辉煌业绩值得我们思考：在一个日益专家化的知识状态中，在一个媒体日益受控于市场规则和消费主义的文化状况中，鲁迅对社会不公的极度敏感、对知识与社会的关系的深刻批判、对文化与公众的关系的持久关注，以及他的灵活的文化实践，都为在新的历史条件下再创知识分子的"有机性"提供了可能性。

这是中国知识分子的伟大传统。

读鲁迅及其论敌的论战文字，我经常像是一位战史研究者，推敲攻守双方的战略战术。读完之后，我则更像一位心理分析学者，想象着鲁迅的内心世界。这篇文字也许本该写成更像序文那样的东西，至少不该离题千里。这实在是应该抱歉的。相信明智的读者不会为我的文字所蛊惑，因为鲁迅和他论敌的文字俱在，那是昨日的林中响箭。对于置身太平的圣哲们，那不过是文人相轻的梦呓，没有是非的胡闹，不值得关心的。

"在这样的境地里，谁也不闻战叫：太平。"

至于我自己，是有些困倦了，在这深的夜中。看着窗外的高楼，我心里却有些想念鲁迅后院的两棵枣树：它们如铁似地直刺着奇怪而高的天空。

不知何故，我竟有些怀念那夜游的恶鸟了，或者还是女吊有些暖意？

一九九六年九月十一日夜于北京寓所

（选自汪晖《死火重温》，人民文学出版社 2000 年 1 月版）

中国现代主义文学论

王富仁

研究中国文学,必须有适于中国文学研究的独立概念。只有有了仅仅属于自己的独立概念,才能够表现出中国文学不同于外国文学的独立性。中国现代文学之所以至今被当作外国文学的一个影子似的存在,不是因为中国现代文学就没有自己的独立性,而是我们概括中国现代文学现象的概念大都是在外国文学,特别是西方文学基础上建立起来的。在创作方法的范围中尤其是如此。在过去,我们所说的现代主义文学,就是西方的一种文学。我们所说的中国的现代主义文学,就是在西方现代主义文学的影响下创作出来的文学作品。这就把中国的文学完全纳入到了西方文学的价值体系之中,自身的独立性表现不出来了。在这里,我们必须把"中国现代主义文学"当作一个独立的概念,一个不完全等同于西方现代主义的独立的创作方法。实际上,"五四"新文化运动就是中国的一个现代主义文化运动,"五四"新文学运动就是中国的现代主义文学运动,从那时到现在的新文学创作就是中国的现代主义文学,它不但包括受西方现代主义影响的现当代文学作品,也包括受西方浪漫主义和现实主义文学影响的文学作品。"中国现代主义"是与"中国古典主义"相对举的文学概念,它是在追求中国文学的现代性、摆脱"中国古典主义"的束缚的努力中建立并发展起来的。它同西方的现代主义文学一样,在其产生并发展的过程中,一直居于先锋派文学的位置,是探索性的、实验性的,是与社会群众习惯性的审美心理和固有的文学传统不同的文学。中西现代主义文学的差别,是由于中西文学在共时性的发展中同时又有着历时性的差异所造成的,也是由于二者有着完全不同的文学传统造成的。当中国文学在现代性的旗帜下与中国的古典主义告别的时候,西方文学则是在告别浪漫主义、现实主义的过程中获得自己的

现代性的，它们的现代性是与浪漫主义和现实主义相区别的。但西方的浪漫主义、现实主义和西方的现代主义的影响在中国共同参予了中国文学家为中国文学的现代化转变所做的努力，它们共同起到了促进中国文学由旧蜕新的现代化转变，因而它们也共同组成了中国的现代主义文学。与此同时，中国文学的现代化转变又不仅仅由于西方文学的影响，中国现当作作家是以自己的方式综合并发展中外文学传统的，是受中国现当代文化环境的制约的。它在统一的中国文学的现代化转变的旗帜下构成的是一种独立的创作方法，它们之间的不同是在这统一创作倾向中显现出的不同，而不是根本的对立。这个创作方法我把它称之为"中国现代主义"。我认为，中国现代主义文学还远没有走到自己的尽头，它至今仍是中国的先锋派文学，至今没有被社会的大多数成员当作"国粹"来接受，来理解，像西方读者把巴尔扎克、列夫·托尔斯泰、易卜生当作"自己的"文学经典一样。也就是说，中国文学的后现代时期尚未到来，在现阶段，西方后现代主义文学(假若西方真有一个后现代主义的话)的影响仍是中国现代主义文学发展过程中的外部影响力量，它仍和西方浪漫主义、现实主义、现代主义一起共同对中国现代主义文学的发展起到特定的外部影响作用，因而它们也都不可能是中国现代主义文学的本身。我们说从"五四"以来的中国新文学就是中国现代主义文学，就是说，这个文学是以中国文学的现代化转变为自己的根本目标的，是中国现代社会的先锋派文学，是以告别传统为自己的根本标志的文学。假若说，西方现代主义的创始者们是在"上帝死了"之后、因为落人现代性的孤独而有了对文学的现代主义的理解，中国的文学家则是在"圣人死了"之后、因为落入现代的孤独而有了对文学的中国式的现代化理解。二者在表现形式上是不相同的，也不应当相同，但在这一根本点上，中国"五四"以来的文学同西方现代主义文学又有着更多相同或相通的性质。也正是因为如此，我们不能把它概括为"中国现实主义文学"或"中国浪漫主义文学"，而只能把它概括为"中国现代主义文学"。它是中国的现代主义，而不是西方的现代主

义，是把中国文学提高到现代性高度的文学，是体现着中国文学家对文学的现代性理解的文学，是表现中国知识分子在现代世界的感受和情绪的文学。

只要我们把"五四"新文化运动理解为中国的现代主义运动，把"五四"文学革命理解为中国的现代主义文学运动，把中国现当代文学的发展历史理解为中国现代主义文学的发展历史，我们对中国现代主义文学与西方现代主义文学的基本关系就有了一个基本的了解：中国现代主义文学与西方现代主义文学是在世界文化和世界文学的共时性地震中发生的两种各向不同乃至相反方向发展的文学。这个结论是不难理解的，当中国文学与西方文学进行接触的时候，西方文学正在发生着从浪漫主义、现实主义向现代主义转变的过程，在这时，中国文学家对中国古典主义文学的革新愿望与西方文学家对西方浪漫主义和现实主义文学的革新愿望发生的是共时性文学地震，但这种地震一当发生，二者就有了各不相同的发展方向。中国现代主义文学是在与中国古典主义文学的区别中意识自己的现代性的，而西方现代主义文学则是在与西方浪漫主义和现实主义文学的区别中意识自己的现代性的。在这种情况下，西方现代主义者有可能在中国古典主义文学传统中找到与自己的浪漫主义、现实主义文学传统相区别的文学经验，而中国现代主义者也有可能在西方浪漫主义和现实主义文学传统中找到与自己的古典主义文学传统相区别的文学经验。也就是说，中国现代主义文学在与西方现代主义文学具有了共同的现代主义性质之后，在表现形式上几乎必然地呈现出与西方现代主义文学迥然不同的发展方向，它不是更多地表现出与西方浪漫主义文学和现实主义文学的差别，而是会表现出与它们更多的相近的特征。中国现代主义文学作为一种统一的文学潮流，作为一种创作方法，是在中国现当代作家表现自我在现代中国社会的历史进程中产生的真实人生感受的基础上发展起来的，是在实现中国文学的现代化转变的过程中形成的，是以自己的方式综合中外文学的多种文学经验创造出来的，因而也更多地具有西方现实主义文学和浪漫

主义文学的特征。西方现代主义文学在中国现代主义文学中发生的是一种倒影式的变化，即那些在主题思想、表现形式上与西方现代主义文学作品有着更为单纯的联系、在中国文学的发展史上不同时具有现实主义或浪漫主义性质的文学作品，在更多的情况下表现着意蕴上的单薄和艺术上的粗糙，因而也更少中国现代主义文学的性质；倒是那些在主题思想、表现形式上与西方现代主义文学作品有着明显的差别，在中国文学发展史上同时具有现实主义的认识价值和浪漫主义的情感表现价值的文学作品，有更鲜明的中国现代主义文学的性质，因而也有更高一些的思想艺术价值。

中国文学的现代化转变是从胡适 1917 年在《新青年》杂志发表《文学改良刍议》开始的，当我们追溯他的文学改良主张的直接来源时，我们却能发现他的文学改良的具体主张并不是从西方浪漫主义和西方现实主义者那里接受过来的，而恰恰是在美国意象主义者的文学主张中"抄袭"过来的。在这里，反映的不仅是一个文学来源的问题，同时也是一个如何理解胡适的《文学改良刍议》和由此引发产生的中国新文学的问题。仅以西方现代主义的具体特征为标准，我们很难把胡适当作一个现代主义者，但一旦把他纳入到中国文学发展史上来理解，他的现代主义性质就是异常鲜明的了。他的文学改良主张和白话文革新的主张之所以在中国新文学的发展史上具有关键性的意义，恰恰在于它的现代主义的性质，在于它要实现的是拆除掉横亘在中国知识分子与现代世界之间的语言障壁，建立中国知识分子与变化着的现代世界的更直接更亲切更有效的精神联系，并在这种联系中创造属于中国现代知识分子的文化与文学。任何一种语言都是在主体与客体的直接联系中产生的，在这时，人类的每一个语言概念都自然地浸透着人的主体感受和由这主体感受所赋予客体的丰富意蕴，它是一种"意象"，而不是一种纯客观的"形象"；是一种呈现于直观中的意蕴，而不是一种抽象的思想，绝对的理念。古代神话之所以具有不可磨灭的文学价值，就在于它是初民在与周围世界的直接联系中产生的，是被生成的东

西，而不是来自语言的语言，所以这种语言才是活的、有生命力的机体。而一当语言成为语言的来源，它就不再具有人与外部世界的直接联系的性质，就不再包含主体的感受和由这感受赋予它的丰富的意蕴，因而也就失去了表现力。西方意象主义的具体文学主张对我们并不重要，重要的是它所提出的是西方现代诗人必须重新建立自己与周围世界的直接联系的问题，是诗歌语言应当浸透着诗人主体感受和由这感受赋予的丰富意蕴的问题。西方浪漫主义诗歌曾经为西方文学建立起丰富多彩的直抒主观感情的诗歌语言，但一当这些语言已经成为现成的流行的语言，一当人们可以很轻易地对之进行机械地复制，这些语言形式就不但不再具有表现人的主观感情的职能，而且可以成为覆盖人的主观感情的厚重的语言帷幕；西方现代主义诗歌也曾为西方文学建立起丰富多彩的描绘外部世界的形象化语言，但这些语言也大都成为人们所熟悉、所广泛运用的语言，当人们即使脱离开自己的直观感受也能熟练地运用这些语言的时候，这些语言在西方现代诗人手里的表现力就大大降低了。没有新的创造，西方诗歌的语言就有可能失去自己的生命活力，西方意象主义就是为了挽救西方诗歌的衰落而做出的一种新的努力。毫无疑义，胡适所实现的也是这样一个文学改良的任务。中国古代产生的文言文、格律诗，早在"五四"新文学革命之前很久，已经成为中国知识分子所反复做着的玩积木的游戏。他们的语言是从古人的语言中产生的，他们的诗歌是从古人的诗歌中产生的，他们对中国古代人创造的语言不断做着各种形式的排列组合，排了又拆，拆了再排。这种游戏僵化了中国知识分子对自我所生活的世界的活生生的感受，同时也僵化了中国的文学和中国的文学语言。中国语言的活力早就转移到了像小说和戏剧这样没有高雅地位、用更接近人的口语的白话文创作的作品中来。到了近代社会，中国传统的文言文和格律诗对大量新生成的语言的排斥已经达到了人们难以忍受的程度，它们成了把中国现代知识分子与现代世界隔离开来的一堵又厚又重的语言障壁。拆除中国知识分子与现代世界的这堵语言障壁，重新建立自我

与周围世界的直接联系，并且在这种联系中创造出属于自己的语言和诗歌，实际上是胡适文学改良主张和白话文主张的实质意义。不难看出，这也是胡适与西方意象主义者最根本的联系之所在，是胡适之能够被称为中国现代主义文学运动的首倡者的原因之所在。在具体的文学主张上，胡适与西方的意象主义者之能够走到一起，是因为他们共同的目标是清除掉横亘在创作主体与外部世界中间的全部抽象的、没有表现力的词汇，而使诗歌语言成为主客体直接相会的精神场所。胡适的“八事”和美国意象主义者的“六大信条”所追求的都是这样一个根本的目的。但是，这个根本的目的却是在两个不同的文化和文学环境中发挥作用的，这使胡适没有成为西方意义上的意象主义者，他用西方意象主义的按钮，打开的是整个中国文化和中国文学的电门，在这个意义上，他是比西方的意象主义诗人更伟大的文化和文学革新家。他的价值并没有因为他的文学主张是从西方意象主义者那里“抄袭”来的而受到西方意象主义自身价值的限制，也不因他没有成为像西方意象主义者那样的现代主义文学家而较之西方意象主义者更少历史的贡献。但在诗歌创作上，他却是比西方意象主义诗人蹩脚得多的诗人，西方意象主义的影响并没有保证他在诗歌创作上也达到西方意象主义诗歌创作的成就。这里的原因也是明显的，当西方意象主义者提出自己的意象主义诗学原则的时候，他们已经是一批有着共同追求的诗人，他们的成功不仅仅依靠他们的革新主张，更依靠他们全部的创作才能。但到了胡适这里，情况就完全不同了。他是在有了诗歌改革的愿望之后才开始自己的新诗实验的。前者正像实验成功之后作出的实验报告，后者则像看到别人的实验报告之后自己才开始做的实验；前者的成功不论大小都是已有保障的，后者能否成功则必须考之他自己的实验结果，我们是不能由西方人的成功证明中国作家的自身的成功的。西方的意象主义在胡适这里结出了一个较之它自己更大得多的文学硕果，但却没有结出像它自己那样的意象主义诗歌。

“五四”文学革命产生的第一个有才能的伟大文学家是鲁

迅。对于鲁迅，我们过去用现实主义概括他一生的文学创作，现在有更多的人开始看到他与西方现代主义文学的有机联系。但我认为，不论我们用西方的现实主义还是用西方的现代主义，都无法精确概括这样一个独立的中国现代作家。我们只能说，他是“中国现代主义文学”的奠基者，他与西方现代主义文学的联系和区别，集中体现了“中国现代主义文学”与西方现代主义文学不能不有的联系和区别。他属于现代世界，但又属于现代中国。他的现代主义基本性质不仅仅体现在他与西方现代主义文学的共同特征里，同时也体现在与西方现代主义文学的区别里。什么是现代主义？我们已经有多得数不清的定义，也有对它的多种哲学基础、表现手法、风格特征的论述。但我认为，现代主义表现的就是现代人对世界、对人类、对自我整体存在及其存在命运的体验和感受。现实主义告诉我们现实的世界是什么样子的，它由哪些有着不同个性的人构成，他们之间发生着哪些矛盾和斗争，他们各自的命运是怎样的。现实主义作家对他所处的世界是有自己的感受的，但他不以自己的主观感受代替对客观现实的描绘，他重视的是外在于自己的那个真实的世界，而不是自己如何感受这个世界，也不是独立于外部世界之外的那个内在于人心灵中的精神世界。浪漫主义告诉我们的是作者的主观感情和主观理想，告诉我们他自己的欢乐和痛苦，他自己的想象和梦幻。浪漫主义作家对他所处的世界也是有自己的感受的，但他更重视的是他的主观感情的世界，他生活在自己的主观感情里，就像生活在上帝的身边，生活在伊甸园里，并以此摒弃掉外部的世俗的世界，抗拒着这个世界对他的心灵世界的侵扰。现代主义则不相信有一个脱离开人的主观感受的所谓绝对真实的客观世界，它认为对于人最真实的不是外在于人的那个客观的世界，而是人的感受中的世界；它也不相信有一个完全脱离开社会人生的纯粹的、美的心灵世界，它认为人的心灵世界是一个充满各种复杂矛盾的整体，是一个连他自己也难以了解和把握的黑洞。现实主义和浪漫主义都建立在一种绝对的文化价值标准上，现实主义者相信有绝对的、超于人的具体感受的客观现

实，浪漫主义者相信有绝对的、超于现实人生的崇高的精神价值，而在现代主义者的观念中，所有这些绝对的价值都是人所无法把握的，人处在相对主义的漩涡中，永远也不可能抓住具有绝对性的东西。假若西方真有所谓后现代主义文学的话，那么，后现代主义文学就是已经放弃了对绝对性、对惟一性的追求，满足于这个相对主义的世界并把人生作为在这个相对主义的世界中做毫无意义可言的人生嬉戏的文学。现代主义者并没有放弃对绝对性、对惟一性的追求，他们感到一个失去了绝对性、失去了惟一性、失去了人的存在价值感觉的世界是一个混乱的世界，人的生存意义就在于在这个没有绝对性、没有惟一性，根本没法找到人的存在价值的绝对性证明的相对主义世界上不断寻找绝对和惟一。它们是注定找不到的，但却必须寻找，因为只有在这寻找中才能模模糊糊地体验到自我的存在以及自我存在的意义。他们在绝望中反抗绝望，在相对中体验绝对，在迷惘中寻求明确，在无意义中把握意义，在荒诞中看取真实，通过死亡意识生命。只要我们从这一点上理解鲁迅和鲁迅的全部作品，我们就会看到，鲁迅是中国现代主义文学的奠基者，也是它的一个最伟大的代表。鲁迅的现代主义同西方的现代主义有着不同的但却相通的现实基础。西方的现代主义是由于西方文化统一价值体系的瓦解，是在西方文化的现代危机中产生的，而鲁迅的现代主义则是由于中国文化统一价值体系的瓦解，是在中国文化的现代危机中产生的。在西方，“上帝死了”；在中国，“圣人死了”。在西方，“上帝”曾经是维系西方文化全部价值观念体系的惟一基础，是西方文化中的绝对和惟一，是人类的起源和归宿，也是人类真理中的真理。从文艺复兴到启蒙运动再到资产阶级革命后的科学主义、物质主义人生观的发展，西方人谋杀了自己的上帝，摧毁了人们对上帝的绝对信仰，但科学和理性却无法仅仅依靠自身的力量建立起可以完全代替宗教信仰的一套完整的、无所不包的价值体系，无法以自己的力量统一整个人类的思想，无法导致人在精神上的和谐与圆融。把全人类联系在一起的那个统一的、绝对的点不存在了，人类像无数断了线的风筝在空中狂

乱地、无序地飘舞。人在人类中成了孤独无依的“个人”，在自由中陷入了迷惘。西方现代主义者在“上帝”已经无可挽回地死去之后重新感到对“上帝”的需要，在知道人类永难再找回“上帝”的情况下重新寻找“上帝”的身影。这个“上帝”实际就是人类共同信仰的文化以及共同遵守的文化价值标准。在中国，像西方那样统一的宗教信仰从来就没有存在过，中国人在精神上从来就是分散的、不统一的，儒家的“圣贤观念”在政治权力的支持下曾经勉强作为统一的文化标准起到过维系中国社会的作用，但中国近现代历史的发展证明了儒家思想统治地位的瓦解已是不可挽回的趋势，“圣人死了”，“圣人早已死了”。中国的“圣人死了”同西方“上帝死了”的意义实质上是相同的，它们都意味着作为一个民族的统一的文化价值观念的丧失，都意味着作为一种统一的文化已经不复存在，都意味着一个民族在精神上已经沙漠化。重建中国文化、重建中国人的精神支柱是鲁迅那一代知识分子的共同愿望，但几乎只有鲁迅，知道中国知识分子的这一愿望是根本不可能最终实现的，这是一个无法证明的假设，一个没有胜利的战斗，一个没有拯救对象的拯救行动。也就是说，鲁迅作为一个中国的现代主义文学的伟大代表，首先不是形式上的，不是艺术表现手法上的，而是精神感受上的、文化观念上的；不是个别作品上的、短暂时间上的，而是整体的、贯穿他一生的。

正因为鲁迅的现代主义不是形式上的、表现手法上的，而是精神感受上的、文化观念上的，因而他的现代主义与西方现代主义在形式上和在表现手法上不是重合的，不是对西方现代主义作品的机械模仿。但是，这恰恰是他的现代主义之为现代主义的基本品格，是中国真正的现代主义所应具的特征。鲁迅从来不把自己同西方的现代主义作家等同起来，他是在不想成为西方意义上的现代主义作家的情况下成为一个中国的现代主义作家的。关于这一点，雅·普实克曾经这样指出：“即使是鲁迅早期作品中所采用的一些手法，欧洲散文也是很久以后才开始应用。我认为这一点可以清楚地看出，现代文学的出现不是为了

适应各种不同的外来因素和逐渐改变传统结构的渐进过程，那是一种本质上的突变，是在外部动力的激发下，一种新结构的兴起。这种新结构完全不需要与激发它产生的那种结构相类似，因为作家不可估量的个性和地方传统在其中起了重要的作用。”[①]普实克是在分析鲁迅 1911 年写的文言小说《怀旧》时说这番话的。在这里，我们应当注意的还有它所表现出的对中国社会和中国文化的感受。《怀旧》所表现的实际是一个“圣人死了”、“圣人早已死了”的中国社会。“秃先生”作为中国文化的代表，作为一个“圣贤之徒”，早已把文化出卖了。早已成了权势者的仆从和物质财富的奴隶。在这个“圣人早已死了”的社会里，发生的是严重的精神沙漠化现象，整个社会陷入了没有精神滋养的混乱无序状态。显而易见，这个主题也是鲁迅后来整个小说创作的总主题之一。《呐喊》中的《药》，《故事新编》中的《补天》，《野草》中的《复仇（其二）》是三篇在表现手法上各不相同的作品，但它们所表现出的人生感受和世界感受则是相通的：“神”被“人”杀害了，“创世者”被他的创造物毁灭了，“拯救者”被他的被拯救者吃掉了。这个世界没有了“神”，没有了“创世者”，没有了“拯救者”，整个世界陷入到相对主义的漩涡里。《狂人日记》的现代主义性质不仅表现在意识流小说的写法上，更表现在它所制造的是一个相对主义的迷宫。在“狂人”眼里，周围的世界是“吃人”的可怕的世界；而在周围人的眼里，他则是一个可怕的疯子。在这二者之间，在一个没有至高无上的“神”的现实世界上，在一个没有统一的文化价值标准的人世间，人们到哪里去寻找最终的审判？谁能做出绝对完美的选择？这个相对主义的世界是荒诞的世界，是一个没有真实性的世界。所以，鲁迅的荒诞主义描写并不是来源于西方的现代主义，他比西方的现代主义者更早得多地展示了这个世界的荒诞，他展示荒诞的方式也与西方的现代主义者有所不同。《呐喊》中的《狂人日记》、《阿 Q 正传》，《彷徨》中《长明灯》、《示众》，《野草》中的《求乞者》、《影的告别》、《失掉的好地狱》直至《故事新编》中的历史小说，其写法各不相同，但其荒诞的意味则是相通的，也与

① 《普实克中国现代文学论文集》，湖南文艺出版社 1987 年版，第 117 页。

其作品中的存在主义相同。鲁迅是在没有西方存在主义文学的时候有了自己的存在主义作品的。他与西方存在主义有着相同的思想渊源，早在留日时期，就把自己的哲学目光投向了尼采、克尔凯郭尔这些存在主义哲学的先驱人物的身上，但那时西方并没有正式标榜出存在主义文学的旗帜，鲁迅的存在主义是在他独立地面对这个相对主义的世界时所自然形成的人生观念，他的作品的存在主义也不仅仅表现在与西方存在主义作品的相同特征中。《在酒楼上》、《孤独者》、《伤逝》和《过客》、《影的告别》在表现形式上有所不同，但其存在主义色彩则是相同的。这些作品展示的都是人在这个相对主义的世界里所感到的精神孤独，但是，人要生存，就要反抗这孤独，就要寻找与周围人精神沟通的途径。人的生存价值就在这对孤独的反抗中，在人对绝对和惟一的无望追求中。人生的意义不存在于它的结果里，它的终点中（它的结果和终点是坟墓，是死亡，是虚空），而存在于它的过程中，它的行动中，它的生存本身。人只是一个"过客"，他在人生的跋涉中才有自己的存在。吕纬甫、魏连殳、涓生的选择都是不完美的，都是以失败而告终的，但却绝不是毫无意义的，他们是比孔乙己、阿Q、鲁四老爷、赵太爷都像一个"人"的人，因为他们选择过、活动过、追求过。鲁迅的思想，鲁迅的人格，鲁迅的全部作品都浸透着这种中国的现代主义性质，它使我们必须用现代主义的方式解读它，说明它，理解它，评判它，正像我们必须用西方现代主义的方式理解西方的现代主义文学一样。

鲁迅的现代主义还向我们表明，中国的现代主义同西方的现代主义有一个根本的差别，即西方的现代主义是在与西方的现实主义和浪漫主义相区别的意义上被理解和把握的，而中国的现代主义则是在与现实主义和浪漫主义相联系的意义上被理解和把握的。西方的现代主义在其本来的意义上就不应包括现实主义和浪漫主义，它是在对现实主义和浪漫主义的否定趋势中建立起来的，而中国的现代主义理应包括现实主义和浪漫主义，在中国现代主义文学的形成和发展过程中，现实主义、浪漫主义与现代主义的发展是一个统一过程的不同侧面，在外来的

影响中，西方的现实主义、浪漫主义和现代主义共同促进了中国文学的现代化过程，共同构成了中国现代主义文学的特征。在这里，看到中西文学发展的不同轨迹是十分必要的。西方的现代主义文学是流动过程中的一节，是不同文学流派在不同发展阶段相继成为文学主潮的变迁过程，中国的现代主义文学则是在对文学的现代性的一次性追求中产生的，是由各种不同的流派共同组成的新文学的整体。中国现代文学史上的任何一个阶段，都是不同文学流派共同发展的结果，而不是一个流派压倒一个流派的结果，这种一个流派压倒一个流派的现象在中国当代文学史上也曾出现过，但那不是文学自身发展的结果，而是外部力量干涉文学的结果。在西方现代主义文学成为文学主潮之前，西方的现实主义和西方的浪漫主义都曾经得到过长时间的充分发展，创造了至今仍然广为流传的众多经典性的作品，西方现代主义是作为另一种形态的文学为广大读者所接受的，它们之间的不同特征是人们把握和理解西方现代主义文学的主要形式，也是描述西方文学发展史的主要形式。西方现实主义文学的充分发展，在西方人的观念中造成了一种关于"现实"的既定观念，认为"现实"就是在西方现实主义作家笔下描写的那个样子；西方浪漫主义的充分发展，在西方人的观念里造成了一种关于"情感"的既定观念，认为人的"情感"就像西方浪漫主义作家所抒发的那个样子。西方现代主义作家的人生观念发生了变化，他们感到"现实"并不像西方现实主义者所描写的那个样子，人的情感也不像西方浪漫主义者所抒发的那个样子，因而在他们相继走入文坛之后，他们要改变的是西方人关于"现实"的现实主义观念，关于"情感"的浪漫主义观念，不论在对人的外界现实和内在世界的表现上都具有反叛西方现实主义和西方浪漫主义文学传统的意义。但在中国文学家异常自觉地追求着中国文学的现代性转变的时候，中国还没有充分发达的现实主义和充分发展的浪漫主义。充分发展作家对周围世界的精神感受力，更真切地表现作家主观感受中的世界和人的内心精神世界；充分发展作家对周围世界的认知能力，更真实地表现周围的社会

现实和各种人物的生活命运;更充分地发展作家的感情表现力,更大胆地抒发作家对周围世界和周围人的感情态度,在中国现当代作家这里从来没有构成过尖锐的矛盾,从来是所有中国现当代作家同时追求着的目标。它们是一荣俱荣、一败俱败的关系。人们对感受的真实、感情的真诚、现实的真实各有不同的理解,但从没有一个作家从根本上反对这三个各不相同的标准。我说的中国的现代主义,就是这三个共同标准下发展起来的文学,它在中国作家这里实际上构成了一种创作方法,而不是三种不同的创作方法。这在鲁迅的作品中可以得到充分的说明。在鲁迅的作品里,对社会现实的真实描绘,就是对他感受中的现实的真实表现,同时也是鲁迅真实感情的表现方式。它有时是像《孔乙己》、《风波》、《祝福》这类的小说,有时是像《颓败线的颤动》、《雪》、《秋夜》这类的散文诗,有时是像《阿长与〈山海经〉》、《藤野先生》、《范爱农》这样的散文,有时是像《夏三虫》、《推背图》、《"友邦惊诧"论》这样的杂文,但不论其形式如何,这三种东西都是结合在一起的。鲁迅抓住了自己的感受,也抓住了周围的现实世界,同时也表达了自己对周围事物爱憎恶欲的感情态度。在他的作品里,写实的,抒情的,象征的,意象的,讽刺的,荒诞的,这些在西方文学中有着严格区别的东西往往非常不可思议但又是自自然然地结合在一起的,鲁迅作品中几乎所有写实性的形象都具有抽象的、多义的象征意义;它是真实的,但同时又可能是荒诞的;它切实得比切实还切实;但又朦胧得比朦胧还朦胧。像《阿Q正传》中的阿Q,《这样的战士》中的"这样的战士",《补天》中的女娲,《铸剑》中的眉间尺、"黑面人",杂文中的"叭儿狗"、"流氓加才子"、"豪猪"、要吸人血但又要哼哼一些吃人的大道理的"蚊子"等大量的艺术创造,其总体特点都不能用西方现实主义、浪漫主义和现代主义来概括。它们的特点与其说是固定的,不如说是游动的。它们是在最高的抽象性与最高的具体性、最高的客观性和最高的主观性之间游动着的虚象,你甚至无法确定它们与你自己的关系。你不会把《水浒》中的鲁智深、《复活》中的聂赫留朵夫想得再抽象,也不会把

他们想得再具体；不会感到他们离你更远，但也不会感到他们离你更近。但阿Q不同，他可以由极具体上升到极抽象，也可以从极抽象返回到极具体；有时可以与你立于绝对对立的两极，有时与你的距离又消失到无，使你感到你就是阿Q。但情况又往往是这样的：当你感到自己就是阿Q的时候，你恰恰已不再是阿Q，而当你不承认自己是阿Q的时候，你恰恰正是一个阿Q。实际上，鲁迅笔下的很多形象都具有这种特征，只不过我们还很少从这个方面意识它们。所以，鲁迅所体现的是一种与西方现实主义、浪漫主义、现代主义、后现代主义都不相同的创作方法。西方人标榜了很多自己的创作方法，为什么我们不可以把鲁迅所体现的这种创作特征作为一种独立的创作方法、作为"中国现代主义"呢？中国现代主义同样也是有自己的理论根据的，同样也是有自己的人生哲学基础的。在中国古代文化中，从来不脱离开主体感受讲客观现实，也从来不脱离开主观感情讲精神感受，三者共处在同一结构中。中国古代文学的区分是由不同的人生观念区分开来的，入世的儒家知识分子和出世的道家知识分子，各有自己感受社会人生、感受世界的不同方式，各有自己不同的真实观和不同的主观感情，它们之间的区别是所有这些方面的区别，而不是哪一个方面的区别。抒情的、写实的、梦幻的乃至荒诞的各种不同的表现手法往往在一个作家手里同时得到应用，一部《红楼梦》几乎包含了中国古代文学中的所有艺术表现手法，并不像巴尔扎克与卡夫卡那样各自有各自的艺术描写方式。鲁迅与传统知识分子的区别也是人生观念上的区别，这种人生观念改变了他对人生、对社会、对周围世界的感受，也改变了他对客观现实的认知，同时也改变了他对周围不同事物的感情态度。在他这里，中国文学发生了由古典向现代的转化，但这种转化不只是像西方现实主义、浪漫主义和现代主义那样的转化，它是综合的，而不是分别的。直面现实的现实主义精神，敢哭敢笑敢怒敢骂的浪漫主义精神，作为"残酷的人类灵魂的拷问官"的现代主义精神，在鲁迅这里从来不是相互对立的倾向。它是中国的现代主义，而不是西方的现代主义。西方的影

响是它的触媒，而不是它的结果。这些触媒在鲁迅身上发生的是综合性的影响，而不是单方面的排他性的影响。

"五四"文学革命之后，新文学成了中国文学独领风骚的雅文学。它把古诗词的创作挤出了社会文学的领域，把传统小说的创作挤出了社会雅文学的领域。也就是说，中国新文学是把中国现代知识分子对自我和社会人生的表现当作自己的本质特征的，它是现代主义的。但是，接续新文化的倡导者走入新文学阵营的是一大批青年知识分子，他们成了新文学界的主要力量，也把他们的特征带入了新文学界。青年文化的一个重要特征是在学习中选择，在选择中意识自己。他们还无法仅仅通过自己的而意识自己。留日时期的鲁迅喜爱西方摩罗诗人的作品同时也以西方摩罗诗人的榜样塑造自己，后来的失败才"使我反省，看见自己了"[1]，所谓"看见自己"，就是不从自己所喜爱的对象意识自己和自己的价值，而仅从自己与自己所处的人文环境的关系出发来意识自己和自己要追求的目标。但形成了迄今为止的中国现当代文学研究的传统的新起的青年作家多数无法做到这一点，那时的青年文学家大都是以自己喜爱的文学作家或文学流派建立自己和阐释自己的，文化上的开放则使他们更多地以西方文学作家和文学流派为自己崇拜的对象，因而也以他们的标准意识自我和自我的追求。直至现在，我们几乎还只能依照中国现当代作家自己所崇拜的文学和文学流派来阐释和说明这个作家自己的作品，于是我们就有了现实主义、浪漫主义和现代主义的界定。但这是极不合理的，对一个中国现当代作家的界定应是在中国现当代文学发展的过程中，依照其作品所发生的实际影响做出的，而不应是以作家对自我的意识为标准的。如果我们严格以一个作家在中国现当代文学发展中所实际发生的影响作用为标准，我们完全可以说，没有一个中国现代作家是真正意义上的西方现实主义者，也没有一个中国作家是真正意义上的西方浪漫主义者和西方现代主义者。我们过去把文学研究会作为现实主义的文学团体，茅盾则是在理论上提倡西方现实主义和自然主义的文学理论家。但他的第一部长篇小说《蚀》

① 鲁迅:《呐喊·自序》。

就不全是现实主义和自然主义的。我们与其说茅盾是中国的现实主义的或自然主义的作家，不如说他是中国最早的也是最杰出的都会主义文学的代表作家。在《蚀》中，他着眼的并不是现实的人与人的关系，不是人的各种不同的实际追求，而是现代大都会知识青年的情绪感受。这些情绪感受的现代主义性质是异常明显的：颓废、绝望、迷惘、孤独。真正推动着他们的是连他们自己都意识不到的本能、特别是性本能的欲望。这与西方现实主义小说中的青年主人公就是根本不同的，他们追求的目标不是实际的，而是精神上的，他们是与西方现代主义作家笔下那些失去了精神家园的主人公相同的一些人物，这个主题同时也是鲁迅《故乡》的主题。茅盾对本能、特别是性本能作用的理解和运用也是现代主义的，接近于弗洛伊德而远离左拉，左拉是在生物学、特别是遗传学意义上理解和运用人的本能的作用的，茅盾则是在本能、特别是性本能的压抑或满足的意义上理解和运用它的。显而易见，小说中人物的精神迷惘也是茅盾自身的精神迷惘，它写的不是“他们”，而是“我”和“我们”。茅盾的现代主义性质还表现在他对现代大工业的向往，轮船、火车、烟囱，现代都市的繁华在他的作品中一直是作为力量的象征出现的。在《子夜》中，他尽管试图客观地对待吴荪甫，但他仍然无法掩盖他对这样一个资本家的崇拜，他在他身上体现的是现代大工业的力量，现代城市的力量。这种倾向一直贯穿到《霜叶红似二月花》等四十年代的作品中。显而易见，这不是西方现实主义的总体倾向，西方现实主义是把资本主义大工业的发展作为社会的悲剧予以表现的，这种对现代工业的崇拜倒是在西方未来主义的作品中有更明确的表现。假若仅从文学影响的角度，我们无论如何也无法发现许地山与西方现代主义的关系，但他几乎是文学研究会诸作家中现代主义意味最浓厚的一个。他的《无法投递之信件》不论从内涵上，还是从形式上，其现代主义色彩都非常明显。它把人与人之间在精神上希望沟通而又根本无法沟通的存在的悲剧表现得非常充分，也非常巧妙。“信”这个意象在中国也是极为现代化的。许地山的人生观念是建立在人的存

在本身的悲剧性上的，人生的意义不在于实现幸福，而在于承担苦难。实际上，宗教意识一当成为现代社会一个个体人的内在意识，它就不再是一种迷信，不再是宗教信徒的宗教信条，而是从现代人的人生体验中形成的某种意识的寄住形式，因而也是中外现代主义文学的特质之一。他的《缀网劳蛛》等作品虽然与加缪的《西西弗斯神话》有着刚与柔、崇高与平凡的差别，但在对人的存在的悲剧性的理解上无疑有着极为相似的地方。在表现形式上，叶圣陶与西方现实主义的关系最为密切，但即使是他，表现的也多是自我的精神困惑，而不主要是对现实社会的认知。他没有巴尔扎克、列夫·托尔斯泰、狄更斯那么广阔的社会视野，他的作品的价值主要是表现了自我对现实人生的悲剧性感受。他的《倪焕之》表现的不是主人公没有具体的人生出路，而是没有精神的出路；他的主人公与莫泊桑的《俊友》、司汤达的《红与黑》、德莱塞的《艺术家》、夏·勃朗特的《简·爱》的主人公都不相同，后者都追寻某种具体的东西，而倪焕之没有任何具体的人生要求，他只要求人生的和谐与完美。怎样实现人生的和谐与完美？作者自己也是迷离恍惚的。冰心有一篇小说《分》，其写作的手法的女性的温婉使我们不太注意她对人生的悲观主义理解。不论冰心自己怎样理解自己的作品，但这篇小说自身说的却是社会人生本身就是不平等、不合理的。她的《斯人独憔悴》表达的也是无可选择的痛苦，这与庐隐的《海滨故人》所表现的情境是相通的。走进现代社会的知识女性却在现代社会中找不到自己的精神出路，用满腔的热情拥抱住的却是一个虚无的世界，这是中国现当代女性作家所反复表现的主题。只要我们把她们的作品同夏·勃朗特、简·奥斯汀的作品做一下比较，便知道她们与西方现实主义作家的作品的差别是根本性的，而不只是艺术水平的。西方的现实主义也写人的悲剧，但作家本身面对这些悲剧不是迷惘的、困惑的，而中国文学研究会诸作家的作品，其困惑不仅属于书中的人物，更属于作家自己。他们的作品在形式上大都不同于西方现代主义的作品，但其内在精神上确有很多现代主义的因素。因而，用"中国的现代主

义”概括它们是比用西方意义上的现实主义概括它们更为精确的。就是从外部联系上，文学研究会对西方现代主义文学的介绍和翻译，也一点不比别的社团少。

创造社诸作家在过去被作为浪漫主义文学团体，但他们真的更接近西方的浪漫主义者吗？郁达夫是以他的《沉沦》蜚声文坛的，我们可以把他的《沉沦》同卢梭的《忏悔录》、歌德的《少年维特之烦恼》放在一起加以比较。卢梭尽管忏悔了自己一生的罪恶，歌德尽管通过小说的主人公之口抒发了自己爱情上的痛苦，但他们对自己和社会人生本身并不是绝望的，而郁达夫则不但绝望于现实人生，同时也绝望于自己。他是一个溺毙者，零余者，孤独者，他与屠格涅夫笔下的“多余的人”的形象也是不同的。屠格涅夫笔下的“多余的人”对自己是充满信心的，他们的多余是从作者眼里看出来的，而不是他们的自我意识。这种自己意识到的“多余”，恰恰是西方现代主义作家的自我感受，是卡夫卡的《变形记》所表现出来的人生观念。郭沫若是一个乐观主义者，但他的乐观主义更像西方的未来主义者，他是在对大的、有力的、有类于现代大工业特征的东西的崇拜中建立起自己的乐观主义的。卢梭肯定的是不完美的自我，歌德肯定的是痛苦着的自我，拜伦肯定的是感伤者的自我，华滋华斯肯定的是与大自然融为一体的平凡的自我，席勒肯定的是失败的英雄，雨果肯定的是普通人的不普通的心灵，而郭沫若所崇拜的实际是胜利了的英雄，成了名的文人，被人认识到的伟大，被人看到了的光明。他的诗歌创作无疑更多地受到西方浪漫主义诗歌创作的影响，但他的诗歌本身与西方浪漫主义诗歌是不同的。惠特曼的《草叶集》让我们感到的是诗人自已在抒发对世界、对美国、对现代社会的主观感情，但郭沫若的《天狗》却有所不同。他笔下的“天狗”同鲁迅笔下的“狂人”(《狂人日记》)、“黑面人”(《铸剑》)有着更多的相同特征，它们都是作者自我的变形表现。作者将自己体现在一个完全不同于自己的外部形象中，并以这个变形的自我表达自己的内心情感和内在精神。二者的区别仅仅在于，鲁迅通过变形表现的是自我的悲剧处境，郭沫若通过变形

表现的是自我的力量。这是一种有类于西方表现主义的艺术形式。他的《凤凰涅槃》、《女神之再生》、《湘累》、《孤竹君之二子》等作品都有这种表现主义的性质，但这些作品又不是对西方表现主义作品的模仿。西方浪漫主义、表现主义、未来主义和精神分析学说的影响在郭沫若这时的作品里是难以分解得开的。创造社与文学研究会的区别正像西方现代主义也有各自不同的流派一样。文学研究会诸作家当时生活在国内，更多本土生活实感的表现，而创造社诸君子当时生活在国外，属于当时的留学生文学，更多域外生活实感的表现。这种区别，上升不到创作方法的高度，并且他们的缺陷也是相同的：较之鲁迅，他们都缺少在人生的反复中复杂化、深刻化了的人生体验，浮面性和单纯性是他们作品的共同特点，其中也包括许地山的宗教意识。这影响了他们在文学创作上的成就，但这与创作方法没有本质的关系，任何创作方法都不能完全决定一个作家在具体文学创作上的成功与失败。

郭沫若的诗在中国不是被作为西方的什么主义被接受的，而是被作为20世纪的时代精神的体现者被接受的。闻一多的《〈女神〉之时代精神》集中体现了当时读者对《女神》的理解和把握。他说，郭沫若的精神"完全是时代的精神——二十世纪的时代精神。"[①]闻一多自己的诗追求的也是这种现代精神，过去说他早期是一个唯美主义者，这完全是从他的一言半语的言论中做出的错误结论。仅就诗歌创作而言，在二十年代的中国诗坛上，可以说没有一个诗人的诗能像闻一多的诗一样，具有这么浓郁的现代主义的性质。他的现代主义不是在西方现代主义诗歌的影响下产生的，而是在对现代中国悲剧处境的切骨感受中自然产生的。我们常常以爱略特的"荒原"意识为标准在中国的诗歌中寻找现代主义，实际上鲁迅的"沙漠"意识和闻一多的"死水"意识才是中国现代主义文学中足以与西方现代主义文学中的"荒原"意识相对应的东西。闻一多诗歌的整体特征是自我的被囚禁感，他找不到一种能够直接表达内心情感的方式，他的表达就是不表达，他在不表达中实现自己的表达；他用笑的形式

① 《闻一多全集》第2卷，湖北人民出版社1995年版，第110页。

哭，用哭的形式笑；用赞扬的方式咒骂，用咒骂的方式赞扬。这是诗歌中的"反讽"。徐志摩的诗与西方浪漫主义的诗歌有着更多的相通之处，但他同样不是一个纯粹的浪漫主义者。他有他的《再别康桥》这类的诗，但也有《火车擒住轨》这类的诗，前者美而不新，后者新而不美。前者是用更自由的新诗形式抒写的传统的离情别绪；后者是用不尽完美的形式表达的只有在现代中国才能产生的独特人生感受。它把诗人在现代世界中所感到的不由自主的被动性，把人类无法把握自己前途和命运的无可奈何的感受，同"火车"这个现代意象的创造结合成为一体，使它成为一个全新的艺术创造。也就是说，徐志摩作为一个诗人，既是抒情型的，也是感受型的，他还有很多直接反映现实问题的诗歌创作，并不简单等同于西方浪漫主义。徐志摩早夭，闻一多后来离开诗坛，郭沫若的诗走的是下坡路，他们后来都没有创作出更优秀的作品，而冯至的诗在中国现代文学史上则走的是上坡路。我们从他的诗歌创作道路中所得到的启示是明确的：一个中国现代作家思想艺术上的每一个有实质意义的发展，不论它发展的是哪种艺术风格，它都同时表现为现实性、抒情性和感受性的同时深化。冯至第一期的诗歌是当时中国现代青年苦闷情绪的表现，同时也带着青春期的稚弱和清轻。鲁迅在谈到冯至所在的沉钟社作家的创作时曾说："但那时觉醒起来的智识青年的心情，是大抵热烈，然而悲凉的。即使寻到一点光明，'径一周三'，却更分明的看见了周围的无涯际的黑暗。摄取来的异域的营养又是'世纪末'的果汁：王尔德（Oscar Wilde），尼采（Fr. Nietzsche），波特莱尔（Ch. Baudelaire），安特莱夫（L. Andreev）们所安排的。'沉自己的船'还要在绝处逢生，此外的许多作品，就往往'春非我春，秋非我秋'，玄发朱颜，却唱着饱经忧患的不欲明言的断肠之曲。虽是冯至的饰以诗情，莎子的托辞小草，还是不能掩饰的。"[①]到了他的诗歌创作的第二期，也就是鲁迅所说的成了"中国最杰出的抒情诗人"的时期，他对中国现实社会的整体感受力加强了，主观抒情的力度加强了，其现代主义的特征也加强了：

① 鲁迅《且介亭杂文二集·〈中国新文学大系〉小说二集序》。

这里有人在计算他的妻子，
这里有人在欺骗他的爱人，
这里的人，眼前只有金银，
这里的人，身上只有毒菌，
在这里，女儿诅咒她的慈母，
老人在陷害他的儿孙；
这里找不到一点真实的东西，
只有纸作的花，胭脂染红的嘴唇。
这里不能望见一粒星辰，
这里不能发现一点天真。
我也要了一杯辛辣的酒，
一杯杯浇灭我的灵魂；
我既不为善，更不做恶，
忏悔的泪珠已不能滴上我的衣襟。[2]

中国的现代主义文学只能是在中国作家的现实生活感受中升华起来的，只能是在自我表现欲望的推动下发展起来的，而不会仅仅从西方文学作品的影响下直接产生出来。所以，中国的现代主义不论升华到何等的高度，你仍能感到它后面的现实生活的基础，仍然感到它的强烈的自我表现的欲望。到了冯至的《十四行集》，其抽象性进一步提高了，但你仍能感到它与他一、二期诗歌的联系。

直接在西方现代主义文学的影响下产生的中国的“现代主义文学”，可以以李金发的诗歌创作为代表。新时期开始之后，西方现代主义文学在中国作家心目中的地位提高了起来，李金发的地位也提高了起来。但这里有一个问题，即创作方法不是文学的衣裳，而是文学本身，我们不能仅从一个作品穿的衣裳而确定它的创作方法。我们可以说波特莱尔的诗创造的是一个象征主义世界，鲁迅的《秋夜》、《雪》、《失掉的好地狱》创造的是一个象征主义的世界，因为他们面前都有一个切切实实的现实世界，他们对这个现实世界的切实感受使他们感到这个现实世界

② 冯至《北游(之十)》。

只是一个空洞的外壳，它是不真实的，是毫无意义的，现实的事物只有做为一种象征才是有意义的，现实的世界只是另一个更真实的世界的象征。鲁迅《秋夜》中所描写的那个现实世界原本是毫无意义的，它只有作为另一个更真实的世界的象征才是有意义的，真实的。在李金发的诗歌里，实际上并没有一个被象征着的世界，作为象征主义诗歌，它是一个意义的空白，因而也谈不上是象征主义的还是现实主义的。他关心的不是这个世界，而是他的诗歌的外形。直到现在，仍有很多作家企图通过对西方现代主义写作手法的模仿把自己提高到现代主义的高度，他们不想切切实实地感受自己，感受自己所生活的这个世界，因而他们也不可能成为一个真正的现代主义作家。一个作家不切切实实地感受自己生活着的这个现实世界，怎么会感受到这个现实世界背后的象征主义世界？他不知道这个世界原本是什么样子的，怎么会对它作出"变形"的表现？他对世界应是什么样子的无所企望，怎么会感到这个世界是荒诞的？文学本身是不可模仿的，现代主义文学就更不能依靠对外国文学作品的模仿。中国的象征主义并非从李金发开始，而是从鲁迅开始；中国的象征主义诗歌也非从李金发开始，而是从戴望舒、卞之琳、废名这些人开始。中国的象征主义与西方的象征主义是不同的。西方象征主义创造的是一个迷乱、疯狂的世界，中国的象征主义创造的是一个寂寞、悲凉、忧郁的世界。中国现代知识分子的心灵在平静得无所作为的环境中找不到自己的寄托，西方的知识分子在混乱无序的现代都会中无法得到安憩；西方知识分子的精神找不到睡觉的地方，中国知识分子的精神找不到不睡觉的地方。前者迷乱，后者寂寞。戴望舒等人的诗歌表现的就是中国知识分子感受中的世界。

在讲现代主义文学的时候，我们往往把三十年代左翼文学排斥在外，这是不合理的。鲁迅的《故事新编》完成于三十年代，是左翼文学的一部分，把它放在世界文学史上，也是一部全新的历史小说。它的时间观念不是纯现实性的，而是现实性与主观性在主观性基础上的奇特结合。他做的是有类于电影中不同镜

头的重新剪接拼贴的工作，其意义是在这重新拼贴中显现出来的。如前所述，茅盾作为一个都会主义小说作家，其意义是现代主义的。在这里，我们应特别提出胡风和在他的影响下成长起来的一批左翼青年作家和青年诗人。

胡风是作为马克思主义文艺理论家的面貌出现在中国文坛之上的，但我们仍然可以感到，他是中国现代文学史上较少以西方现成文学理论为本而更多从中国现代文学的实际发展中建立起自己的文艺思想的一个杰出的文艺理论家。他的马克思主义文艺思想不是从西方马克思主义理论中照抄下来的，因而也与西方马克思主义文艺理论有着更明显的差别。这个差别不是使他更接近西方的古典主义，而是使他更接近西方的现代主义。我们过去说他的文艺思想是从卢卡契那里照搬过来的，实际上，他与卢卡契的差异是极为明显的。如果说卢卡契的现实主义理论是以列夫·托尔斯泰的作品为蓝本的，那么胡风的现实主义理论则更像是以陀思妥耶夫斯基的作品为蓝本的。也就是说，胡风的文学思想实际处于西方现实主义和西方现代主义的结合部上。西方的现实主义者把列夫·托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基都作为现实主义作家而以列夫·托尔斯泰的作品为基准，西方现代主义者则把陀思妥耶夫斯基作为现代主义的前驱者之一。这种创作倾向在边缘地带的模糊性，使胡风有可能在现实主义的旗帜下注入更多的本质属于现代主义的观念。在这里，起到更重要作用的是鲁迅的创作实践和中国的“五四”新文学传统。胡风的出现也标志着中国新文学开始作为一种独立的文学传统而作用于中国的文艺思想。“五四”时期，中国文学家的文艺思想是在中外两个不同的文学传统中形成的，新文学的提倡者是中国文学的革新者，所以他们以西方文学为自己的旗帜，而新文学的反对者则是以中国古典文学传统的维护者的面目出现的。在那时，他们只能在中与外二者之间进行选择。而到了胡风，中国新文学已经成为一种独立的文学，它是现代的，又是中国的，通过对它的阐释和理解建立起自己的文学思想已有可能。如果说冯雪峰、瞿秋白在这条道路上已经迈出了最初的一步但仍然

不够明确的话，到了胡风，其独立性就极为明显了，其理论的系统性也大大加强了。冯雪峰、瞿秋白做的是让左翼作家理解、认识和接受鲁迅的工作，胡风则是以鲁迅所体现的"五四"新文学传统为自己的文学旗帜的。"鲁迅的现实主义"这个概念的含义是什么？假如纳入到列夫·托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基、安特莱夫这三个人所体现的俄国文学发展的链条上来思考，所谓"鲁迅的现实主义"实际上就是由后面两者所体现的现代主义。胡风则是立于陀思妥耶夫斯基这个中介点的位置上理解和阐释鲁迅和鲁迅所体现的"五四"新文学传统的，它的现代主义性质是非常明显的。他的"现实主义"理论的主要命题是其"主观战斗精神"，是用主观战斗精神拥抱现实，用我们现在的语言翻译出来，就是最真实的现实是作家主观感受中的现实，脱离开作家的主观感受的所谓客观的现实是根本不存在的，也是不真实的，毫无意义的。现实的真实、主观的感情都必须建立在作家主观感受的基础之上。显而易见，从其基本性质上，它是现代主义的。他以这种理论，把鲁迅的《呐喊》、《彷徨》、《野草》、《故事新编》和鲁迅杂文这诸多不同的作品都纳入到他所说的"现实主义"中来，因而，他说的"现实主义"，实际上就是"中国的现代主义"，是在创作主体的主观感受基础上把感受、认识、抒情融为一体的"中国现代主义"、中国现代文学的独立传统。路翎是在他的文学思想影响下成长起来的一个著名的小说家。他的《财主底儿女们》、《饥饿的郭素娥》、《蜗牛在荆棘上》等作品是更接近列夫·托尔斯泰的现实主义，还是更接近陀思妥耶夫斯基的现代主义？分明与后者有更相似的特征。路翎注目的主要是人的内部精神的动荡，而不是外部现实的变化。丁玲是左翼作家中成就最大的一个女性作家，她的一生经历本身就体现着一个现代中国女性寻找自己精神栖息地而最终也没有找到的现代主义文学主题，她离开了传统女性的精神家园，但却没有找到自己新的精神归宿。她在三十年代和五六十年代的两个不同的历史阶段，经历了两次性质相同的生存危机和精神危机。她的最早的成名作《莎菲女士的日记》描写的是一个中国现代女性自身的矛盾和无

可选择而又不能不选择的困惑，是她的理智和情感的不可克服的矛盾纠缠。

左翼作家在文学体裁的开拓上其成就也是不可抹煞的。鲁迅杂文是中国现代文学的一个独立的文体，它是在左翼作家的队伍中首先得到承认的，也是在左翼作家中首先得到推广的，在三十年代左翼作家中涌现出了像聂绀弩、徐懋庸、唐弢等一大批杂文作家。鲁迅杂文是什么主义的？这是不能由西方创作方法的现成理论来予以确定的。但是，西方现代主义显然与西方所有传统的文学派别有一个基本的差异，即它表现的是现实世界的不可居性，人的精神家园在现实世界之外，而不在其中。在中国，没有哪一种文体能像鲁迅杂文一样，带有如此强烈的"现实世界不可居性"的意味，人的精神家园不在现实世界之中，而在对它的不断的批判中。如果说以周作人为代表的中国小品散文和林语堂提倡的幽默文体也表现着对现实世界的批判，也是带有现代主义性质的，但他们努力把二者的精神距离缩小到可以互容的地步，而掩盖起二者绝对对立的基本性质。他们的作品更多地表现着主体对现实世界的无可奈何的迁就，鲁迅杂文则表现出对现实世界的不妥协的对抗。这种对抗不是物质世界与物质世界的对抗，不是传统意义上的个人恩怨，而是精神世界与物质世界的对抗，是在现实物质世界中拯救人类精神的一种方式。就其文体，鲁迅杂文更是中国现代知识分子所独有的，在中外文学教科书上未曾明文论证过的，它是适应着中国现代知识分子的写作活动而出现、而发展的，而不是对中外文学传统形式的简单模仿。在西方，现代主义文学一直处于先锋派文学的地位，它是实验性的，先锋性的，它通过不断的创新而保持着自己的新颖性和先锋性。它创造的是陌生化效果，不断为读者创造出需要破译的新的文本。在中国，鲁迅杂文至今是先锋性的，是需要解读的文本，它不是对读者审美趣味的消极适应，而是对读者习惯性思维方式的干预和颠覆。它的新颖性和先锋性是在自身的灵活性中实现的，它是不可直译的。中国的小品散文就其题材和内容来说是多变的，但其形式是相对稳定的，鲁迅杂文不

仅内容和题材是多变的，其表现形式也是多变的。它把中国语言的表现力提高到了空前未有的高度，是一种独立的语言表现形式，是有别于写实、抒情、论说的第四种中国语言。这种语言需要的是在你的精神感受中来理解，这也正是理解西方现代主义文学作品的方式。不在感受中，西方现代主义文学作品没有真实性可言，没有感情性可言，没有哲理性可言，但当你用内心感受与西方现代主义文学作品接通了线路，这一切都活跃起来。鲁迅的杂文也是如此。时至今日，对鲁迅杂文的明与暗的蔑视仍然存在着，但所有对它的蔑视都来自在这种文体的创作中没有取得较之鲁迅更高的艺术成就的作者群中，而这恰恰是它的先锋性的表现，是像《红楼梦》所曾经受到过的否定一样的否定。鲁迅杂文是中国现代主义文学为世界文学作出的最巨大的独立贡献，它同时也显示着中国现代主义文学的独立性、非依附性的本质。时至今日，一个中学高材生可以写出满不错的小品散文，但却很难写成一篇好的杂文；任何一个舞文弄墨的知识分子都可以写出一篇洋洋洒洒的政论文或学术论文，但不一定能写好一篇杂文；在能写好杂文的作家中，多数人宁愿去写一篇普普通通的小说，也不愿去写一篇震撼人心的杂文。鲁迅杂文所能表达的是中国人想说而不能说的那部分人生感受、思想认识和感情情绪，它不是比小品散文更落后、更少技巧性和思想性的文体，而是更带先锋性的文体。

报告文学也是首先在左翼文学中发展起来的。报告文学因它的题材而极容易被作为现实主义的，但只要把它作为一种文学形式，我们就会感到它的现代主义性质比它的现实主义性质更强烈。必须看到，并不是任何一个现实事件都能产生一篇好的报告文学，报告文学是那些最不容易进入人的现实视野而又最能撼动当时读者内心感受的现实事件的文学性报导。人们极易了解而又不感兴趣的现实事件，构不成一篇优秀报告文学的题材。它的作用同西方现代主义文学有极为相似的特征。西方现代主义作品是通过陌生化效果达到对人的深层精神的震撼，中国的报告文学则是以平常人所不易了解到的事实真相引起人

的精神震动，它是对广大读者现实满足感的轰击性破坏，是感受性的，而不是认知性的。具有认知性的是新闻，而不是报告文学。报告文学从产生之日起就具有先锋派的性质。夏衍的《包身工》，不论作者自己怎样意识它，但它为我们描绘出的世界图景却是一个只有狼和羊的世界，是"狼"肆无忌惮地撕裂、嚼食着"羊"的躯体的残酷的世界。从《包身工》里，我们听到的是作者发出的恐怖的叫喊，是"救救人类"的呼救声。这种叫喊与当初鲁迅的"救救孩子"的叫喊遥相呼应。时至今日，一篇好的报告文学在中国社会中发生的影响比一篇好的小说往往还要大得多，对人们的精神震悚力也更大、更强烈。它在中国现代主义文学中占有重要的地位。

巴金、老舍、沈从文、曹禺几个作家的作品在中国三十年代文学中占有一个突出的位置。在西方，创作方法是有明显的时代特征的，它说明的是一个时代或一个作家的总体创作倾向，但对于像曹禺这样的中国现代作家，你能用西方的哪一个创作方法概述他的总体创作倾向呢？在短短的时间里，他创作了《雷雨》、《日出》、《原野》、《北京人》这样四部各不相同的剧作。在西方，从易卜生、契诃夫到奥尼尔是戏剧由现实主义到现代主义发展演变的一条不可逆的道路，但在曹禺这里，从《雷雨》（主要受易卜生现实主义戏剧的影响）到《原野》（主要受奥尼尔表现主义戏剧的影响）再到《北京人》（主要受契诃夫现实主义戏剧的影响），发生的却是西方各种创作方法的大回环。它们的影响在曹禺这里表现出的只是艺术风格上的某些不同，而没有思想艺术层次上的差异。曹禺后来创作水平的下降，既不由于现实主义的影响，也不由于表现主义的毒害，而是他失去了自己对所表现对象的强烈主观感受和由这感受产生的真实的内在激情。他同鲁迅的特点几乎是相同的，他们都不受西方某种创作方法的束缚，都是以自己的方式把感受的强烈性、现实的真实性、感情的真诚性融为一体的中国现代作家。在艺术风格上，他与诗歌中的闻一多、小说中的鲁迅都有着极为相似的特征，他们都把艺术结构锻炼到密不透风的程度，并在这结构里纳入人与人的

不可谐调的紧张关系，使他们的作品都具有强大的内在张力。这种艺术的结构是极为主观的，也是极为现实的，这种结构本身就体现了他们对中国社会人生的主观感受。老舍的创作倾向，我们也不能仅从他的《骆驼祥子》、《四世同堂》这一类作品来判定，他还有《猫城记》。《猫城记》的出现至少说明老舍并无意坚守任何西方的创作方法，他需要的是表现力。老舍是一个不愿开罪于世、开罪于人的人，他的表现方式要比他表现的人生感受更其温和。《猫城记》是他的一次失态，但不是他的一次迷误。从他的第一部长篇小说《老张的哲学》到他的《骆驼祥子》再到他 1949 年以后创作的《茶馆》，贯穿的都是对人生的悲观主义体验。他的乐观是字面上的，而不是他描绘的人生本身。《老张的哲学》同鲁迅的《阿 Q 正传》、郑伯奇的《忙人》在表现形式上是同类的作品，它们都不停留在对特定人物的个性塑造上，而是对中国社会的抽象的概括性的表现。这种表现方式从本质上就是属于现代主义的。现实主义的共性仍是“一类人”的共性，而现代主义则是对整个人类社会的概括。老张的哲学不只是“老张”的哲学，而且是中国人的哲学，在中国永远无往而不胜的哲学。这种哲学的本质是它的物质性，一切所谓道德的、伦理的、思想的说教都是为了物质的利益，最后都归结在一个“钱”字上。正像你从阿 Q 身上无法找到自新的根据，你从老张的哲学中也无法发现中国的希望。从阿 Q 沙漠般的心灵中生长不出精神的青枝绿叶来，在老张金本位的哲学中也生长不出人与人之间的爱来。“爱”在这个世界上注定是被摧残的东西，它没有力量同物质的力量相抗衡。直到《茶馆》中的撒纸钱，你都会感到老舍这基本上属于现代主义的内在人生感受。巴金是一个真诚热情的人，他终其一生是一个人道主义作家，他对人的善较之对人的恶有更敏锐的感受，这使他更远离西方现代主义者的人生观念。即使他，其创作也不是单一的。他有一篇短篇小说《狗》，写一个乞儿很羡慕狗的生活，其表现手法就颇接近西方的现代主义作品，它所体现出来的巴金的内心感受，就是这个世界是荒诞的。怎样才能更精确地概括巴金一生的创作？我认为，他实际是一

个用“光明”照亮“黑暗”、用“善”照亮“恶”的作家。在他的作品里，善良的人们总是受摧残的人们，他用他们的悲剧展示的是这个世界的黑暗，揭示的是人间罪恶。他的《寒夜》写出了人与人无法沟通的悲剧，作者无法忍受这样的事实，但也无法改变这样的事实，它植根在文化中，植根在人的存在中。他与西方现实主义作家的根本区别在于西方现实主义是把善和恶当作必须正视的客观现实来描绘的，于连就是于连，拉斯蒂涅就是拉斯蒂涅，不是他们本身是善是恶的问题，而是他们怎么样的问题，是你需要了解他们的存在、了解他们存在的根据的问题，“恶”在历史发展中起的作用在像巴尔扎克这一类现实主义作家的作品中得到了较任何它种文学都更为充分的肯定。即使列夫·托尔斯泰，也不把社会现实作为整体的善或恶来表现，他用现实的善来对抗现实的恶，但在巴金这里，则是一个世界的善恶问题，他不能容忍恶的存在。在这一点上，他更接近西方现代主义者。在西方，现实主义是与西方的科学主义同步发展的，它更把现实当作一个客观的存在，而西方现代主义则是在宗教意识的复苏和现代人生哲学的发展过程中发展起来的，善与恶的问题在一个新的层面上成了西方现代主义文学的基本主题。中国现代作家带着中国传统的善恶观念接触到西方现代人生哲学，“反对旧道德，提倡新道德”，关注的仍是善与罪的问题，在善恶的区分中感受现实人生成了中国现代主义文学的基本特征之一。从鲁迅到巴金再到当前的文学作家，用不同的形式反复诉说的仍是这样一个问题。他们之间有善恶观念的不同、表现形式的不同、感受深浅的不同、思想艺术高度的不同，但他们都无法逃离这个基本主题。“善”（爱、人道主义）在哪里？在鲁迅的小说中，它有两种表现形式：一、在对现实物质世界的反叛欲望里，这是在“狂人”、吕纬甫、魏连殳这些改革者身上表现出来的人道主义精神；二、在人的自然存在中，这是在《一件小事》中的人力车夫、《社戏》中的农民和农村的孩子们、《故乡》中的两个少年、《在酒楼上》的顺姑、《风波》中的八一嫂身上所表现出来的善良。沿着这个线索思考沈从文作品的价值和意义，就可看到，沈从文展开

的是鲁迅未曾充分展开的一个世界，在他的湘西世界里存在着人的自然生命力和人性的自然美。它包含在"落后"的形式中，但却是现代人在精神上所追慕的。他与鲁迅的差别在于，他没有写出现代人在现代世界上所做的近乎绝望的人性的挣扎，他的作品也不带有这种绝望挣扎的色彩，对堕落着的现代社会的轻蔑态度和对一个消失着的世界的温情追忆，使他的作品缺少西方现代主义文学作品中的那种恐怖意识和焦虑意识，而鲁迅作品中则充满了对这样一个世界的恐怖和焦虑。但沈从文的作品仍在一个方向上发展了中国的现代主义文学，他用一个不同于现代世界的世界图景，表示了对现代世界的烦厌和拒绝。他是一个现代城市社会的边城来客，他在这个世界里永远地失去了自己精神的故乡，像西方现代主义者失去了自己的伊甸园一样。显而易见，他的现代主义并不来自西方现代主义文学的影响，而是来自他的独异的生活经历和独异的人生体验。

中国现代的都会，是由几个不同的层次组成的。有一个层次是进入中国历史进程并以自己的力量影响到中国历史发展的，而有一个层次则永远处在中国历史进程之外，其思想和行动也不会直接作用于中国历史的发展。前者就是茅盾所注目的范围：官僚、政客、军官、资本家、工人、有社会意识的知识分子；后者则是新感觉派小说家们所描写的对象：由形形色色的人组成的小市民阶层。他们是只生活在自己的生活目标中的人。他们有自己的小悲欢，小算计；有自己的虚荣，自己的价值观念，就是没有对社会整体的真诚关怀。新感觉派小说家写的就是他们生活中的波波折折，他们心理中的拐拐弯弯。如果说鲁迅写的是中国农村社会的"政治"，沈从文写的是中国农村社会的"风俗"，那么，茅盾写的就是中国现代城市社会的"政治"，新感觉派小说家写的就是中国现代城市社会的"风俗"。鲁迅和茅盾把"风俗的"集中为"政治的"，故显其大而重，但也相对失去了"风俗"的平凡和亲切；沈从文和新感觉派小说家则把"政治的"淡化为"风俗的"，故显其小而轻，但保留着"风俗"的平凡和亲切。人必须生活在"风俗"里，但"风俗"又是一个民族最强大的习惯

势力。显而易见，直至现在，中国作家描写中国城乡风俗用的仍是这两种基本方式。新感觉派是以外国现代主义文学的一个流派命名的，但我认为，他们与外国现代主义文学的联系更带有表面化的性质。他们没有日本作家对人性刻画的那种严峻态度，而更带有中国作家的随意性和趣味性。施蛰存小说是以弗洛伊德的精神分析学说刻画人物性心理的著名小说家，这为他的人物性心理的刻画带来了精微性，但他重视的实际不是潜意识而是前意识。在他的笔下，石秀杀嫂已经不是由于潜意识的作用，而成了前意识支配下的行动。他们的价值都不主要来自对西方现代主义艺术手法的模仿，而来自对现代城市小市民生活的描写，来自他们对这个物质世界的轻蔑。尽管他们不像鲁迅那样疾视它的庸俗，但他们也不是这个世界的欣羡者。他们的精神不是安居在他们所表现的世界里，而是在这个世界之外。萧红和何其芳是两个艺术风格迥异的作家，一女一男，并且都不是着意模仿外国现代主义作品的人，但他们作品中所体现的作者的孤独感和寂寞感则是相同的。从这两个作家身上，我们可以更清楚地看到，中国的现代主义是在中国本土自然地产生的，而不主要是西方现代主义影响的结果。萧红的孤独，她在中国现代社会的精神流浪，从她的人生经历中就能得到清楚的说明。她离开了中国传统女性的人生道路和思想道路，她追求幸福，但没有找到幸福；她追求爱情，但没有得到爱情。她的精神在任何一个固定的点上都无法驻足，流浪就是她的命运。何其芳早期的诗歌和散文，浸透着他在没有安住到现实的物质世界之中的时候所感到的无所排解的寂寞。他的精神是飘忽不定的。

臧克家的诗歌是从闻一多的诗歌传统中走出来的，也就是说，他的诗歌并不是西方现实主义诗歌的余绪。他创造的“老马”意象，像闻一多的“死水”意象一样，其象征的意义、现实的意义、抒情的意义是不可分割地融为一体的，其荒诞性与真实性是没有任何明确界线的。四十年代，是一个行动的时代，俄国未来主义的诗歌创作、特别是马雅科夫斯基的诗，为中国诗人们提供了行动的节奏，战斗的节奏，号召的节奏。它不是模仿的，而

是与自己的要求恰相适应的。在中国,“阶梯诗”是先锋派的诗,实验性的诗,它把中国汉字的力量提高到了前所未有的强度,打出了马蹄的节拍,鼓点的节拍,金属敲击的节拍。它体现的虽不是个人孤独的反抗,但却是一个无法在“上帝”的审判庭中得到公正的裁决、失去了“上帝”怙恃的民族所做的孤独的反抗。在鲁迅那里,民族的孤独包含在个人孤独里;在40年代田间、艾青和整个七月派诗人那里,个人的孤独是包含在民族的孤独当中的。七月派诗人大都是很孤傲的人,这由他们后来的表现得到了证明。你得在他们的诗中读出他们的孤傲来。田间的诗是集体的,艾青的诗则不但是集体的,同时也是个人的。他对大堰河的歌颂是痛苦的歌颂,他的痛苦的调子产生于他的精神搁浅。他诀别了生身父母所属的阶级,但并不是养母大堰河的亲生子女。这种搁浅感在殷夫告别他哥哥的诗里同样酿成了一种痛苦的情绪。早在中国第一个伟大的现代主义作家鲁迅那里,就已经明确意识到自己的被搁浅的精神处境。他是光明与黑暗之间的一个影子,黑暗能把他吞没而光明也会使他消失,他的生存价值就在这对黑暗的反抗和对光明追求的旅途上。艾青做的也是这种向彼岸飞翔的努力,他的精神飞翔着,但没有飞到过。他的诗里充满着飞翔的艰辛和渴望的焦灼。艾青所受西方现代主义艺术和文学的影响是广泛的,但他不像李金发,把自己纳入到西方现代主义诗歌里,而是把西方现代主义纳入到自己的人生追求和精神追求中。

四十年代是中国行动的年代,战斗的年代,但也正是在这样一个年代里,中国现代青年知识分子开始了人生哲学的思考。在二十年代,几乎只有像鲁迅、许地山这样少数几个作家才在人生哲学的层面上思考人生和表现人生。到了三十年代,人生哲学几乎成了非左翼作家的专利。那是一个中国传统人生哲学重新获得非左翼作家青睐的年代,他们试图借助中国古代的人生哲学来安顿自己狂躁的灵魂,不带有鲁迅痛苦思索、孤独抗争的色彩。鲁迅的哲学是一个没有终点的追求,他从来不感到自己已经悟了道,获得了人生的真谛,而周作人和废名则在自己人生

哲学的港湾里停泊下来。他们是“自由主义知识分子”、“个人主义知识分子”，但却不是在“自由”中追求，而是在“自由”中安居；不是做“个人”的抗争，而是作“个人”的栖息。用“自由”的名义逃避自由，用“个人”的名义放弃个人，是中国现代主义者自我解构的基本方式。废名的《莫须有先生传》是现代主义的，但又是古典主义的，是现代主义的表现形式和中国古代哲学观念的结合物。当把“荒诞”指证为“正常”，把“混沌”当作“清晰”，把“迷惘”称为“清醒”，把“无为”确认为“有为”，现代主义的精神旅程便变成了古典主义的精神休息。西方现代主义者把世界视为一个相对主义的世界，但并不认为这个相对主义的世界是适于人生存和发展的世界，因而也无意将这个相对主义的世界绝对化。中国古代道家学说和禅学则具有把相对主义绝对化的性质，当把一切都视为相对的，也就放弃了对绝对和惟一的追求。所谓“看破”，就是不再追求，就是放弃对真理、正义和善与美的追求。周作人就以这种哲学收拢起精神的翅膀，他飞翔过，在《新青年》时期他是一个“叛徒”，这时他开始安于做一个“隐士”。他不再飞翔，只停在原来的枝头上唱着过去谱好的曲子，凭借他广博的知识为它不断填写新的歌词。他是一个凝固了的中国现代主义散文大家，一个只会唱不会飞的鸟。他不再飞了，因而任何一只强有力的手都可以捉住他，他后来就被日本军国主义者放到“大东亚共荣圈”的笼子里，伴随着侵华日军的枪声和炮声唱着他“个人”的“自由”之歌。废名和周作人沿着自己的哲学退出了人生，摆脱了人生矛盾的纠缠，四十年代的青年作家们则在人生纠缠中走进了哲学，他们的人生哲学就是在人生矛盾的纠缠中产生的。在他们身上，“圣人死了”、“圣人早已死了”的意义又一次变得显豁起来。在西方的中世纪，“上帝”还没有“死”的时候，每一代青年，每一个人，所面对的都是一个统一的世界，绝对的世界。一个人不用做纯属于个人的选择，因而也不用为自己的选择负责。这个世界早为所有人规定了不能不走的道路，只要你真诚地信仰上帝，按照上帝的意愿塑造自己，你的灵魂就能获得安宁。上帝的标准就是所有人必须遵从的标

准。一个人的敌人就是他自己，他得战胜他心中的恶魔。善恶的界限永远是清晰的，即使痛苦，也不迷惘，在那时的世界里没有什么可以迷惘的。在中国古代，"圣人"还没有"死"的时候，一个人按照"君君，臣臣，父父，子子"的原则，一切听君、父的安排，他不必自己为自己操心。一切的原则都是固定不变的，一个人只有想不想做"好人"的问题，没有一个什么样的人才是"好人"的问题。四十年代的中国青年知识分子，则落入了现代性的生存危机之中。如果说"五四"时代知识分子必须在中西两种不同的文化间做出自己独立选择的话，四十年代的知识分子则面临着一个更加动荡的世界，分裂的世界，一个各种各样的价值标准满天飞的世界。他们得自己选择，自己为自己的选择负完全的责任。没有任何一个人能为他们指出一条绝对完美、完全正确、万无一失的人生道路。任何一个人都只是各种不同人中的一个，连自己的父母兄弟、老师朋友都只是人生漩涡中的一个泡沫，连他们之间都没有共同的信仰，就更无法为人选择出一条共同认可的人生道路。中国知识分子老是觉得自己的哲学都是从西方或中国古代来的，其实中国现代人的哲学就在中国现代人的这种处境中。四十年代的青年知识分子必须在这种处境中自己为自己选择，必须面对这个庞大的、分裂的世界进行选择。即使他们做出了一种自己能够认可的选择，这个世界对他们仍是沉重的，因为他们的任何一种选择都同时面临着各种不同选择的纠缠、狙击乃至围剿。只要他们的选择是真诚的，他们就得以自己的方式承担起整个世界的沉重，否则，他们的选择也就等于不选择，而不选择就没有他们的存在。老年人即使不选择也有他们的社会位置，但青年人不行，青年人必须选择，必须做出自己无可选择的选择。依靠什么来选择？自然外部世界已经不可能为自己提供一条确定无疑的正确道路，那么，一切的选择只能是自己的选择，只能依靠自己的人生感受来选择。在他们面前，世界上的一切都成了不确定的，惟一真实的就是自己的感受，他们必须在自己的感受中建立起自己对世界、对人生的认识。没有自己确定的人生感受和在这一基础上做出的人生选择，外部

世界对他们只是一片混沌，一团没有确定意义的乱麻。他们必须依靠自己的心灵直接感受这个世界，一切略带明确的东西都是在困惑、迷惘、痛苦、焦躁之中建立起来的，都是感受之后的结果，而不是感受之前从别人那里接受过来的现成标准或现成结论。不难看出，这就是西方现代主义文学赖以产生的主要文化背景，也是中国现代主义文学赖以产生的文化背景。在困惑中选择，在痛苦中追求，在迷惘中思考，在绝望中反抗，在重压下挣扎，在围困中突围的现代主义色彩，成了这个时期青年文学家文学作品的普遍色彩。路翎和以路翎为代表的“七月”、“希望”派的青年作家们，张爱玲、穆旦和以穆旦为代表的“九叶集”派的青年诗人们，无名氏乃至钱钟书、骆宾基这些政治态度各异的四十年代的青年作家，构成的是一个中国现代主义文学的交响曲。

依照政治态度，我们在张爱玲和中国现代主义文学的奠基者鲁迅之间，是很难找到共同之处的，但就其文学倾向和创作方法，二者相同的地方要比相异的地方多得多。极俗与极雅、极具体与极抽象、极悲剧与极喜剧、极正常与极荒诞的同体共生是这两个作家作品的共同特点。张爱玲的《传奇》同鲁迅小说一样，并不像西方现代主义文学作家，着眼于外部的荒诞和奇幻的造型，而着眼于社会人生本身的荒诞性。他们作品有一个共同的潜台词：在中国，最荒诞的不是现实人生之外的东西，不是妖魔鬼怪、魑魅魍魉，也不是奇事异闻、洪水猛兽，这些已被像《封神演义》、《西游记》、《聊斋志异》这样的中国古典小说讲得像我们身边的人一样普普通通了，而在西方现代主义文学兴起之前，由于基督教排斥异端邪说，反对偶像崇拜，除了古希腊罗马的神话和宗教故事之外，西方人还没有听过多少奇奇怪怪的故事，任何一种奇幻的造型都使西方人感到有些荒诞，有些不可思议，但中国人并不这样。他们在听故事之前，就等待你讲出一些奇奇异异的事情来，一切奇异的都是正常的，只有你讲得毫无奇异之处，他们才会感到有些莫明其妙，有些不可思议，有些荒诞。中国人不会觉得诸葛亮会呼风唤雨是多么奇怪的事，像他这样一个聪明的人要是连呼风唤雨也不会才是奇怪的。中国真正的现

代主义者是能在极平凡的现实生活中表现出它的荒诞性来的文学家，而不是用荒诞故事满足读者好奇心的作家。这也是为什么中国现代主义文学常常被人们误认为现实主义文学的原因，是为什么西方现实主义文学能够成为中国现代主义文学发展的一个外部影响力量的原因。张爱玲的《倾城之恋》像鲁迅的《阿Q正传》一样，写的是一个令人见怪不怪的故事。表面看来，它像一个俗不可耐的恋爱故事，但作为一个文化寓言，它也像《阿Q正传》一样，有一种至今仍使我们不敢说出口的恐怖性。它把失去了统一性的人类文化描写得极为可怕，“上帝”的死亡，“圣人”的消失，人类文化的分裂，使人类再也难以找到心灵沟通的现实道路，这种沟通只有在人类的大恐怖、大灾难降临的一天才能在瞬间中实现。它是一个喜剧，但这个喜剧却是用一个更大的悲剧完成的。她的《金锁记》可以说是最成功地运用了弗洛伊德精神分析学说写成的中国现代主义小说作品，是比她的《心经》和施蛰存的心理小说更有人性深度的小说杰作。她写的是潜意识，而不是前意识；写的是人类的精神荒芜，而不是哪个人的道德过失。在中国现代主义文学的女性形象的画廊里，曹七巧在精神上有类于毕加索画中的人物，而在外形上，则完全是写实的。她是女性形象中的阿Q。她同阿Q一样，以看来不可思议的方式表现了人性中的丑恶。像曹七巧一样用物质主义的饕餮欲望阉割掉自己的精神的、爱情的追求并把这种阉割行为施于自己子女的现象不正是人类存在的一个极其普遍的现象吗？如果说鲁迅的《狂人日记》写的是男人吃男人的恐怖历史，张爱玲写的就是女人吃女人的恐怖历史。钱钟书《围城》的幽默破坏了它的现代主义主题，但就它的主题本身则是极具现代主义特征的。人生就像一个个被围困的城池，不在其中的总是竭力挤进这个包围圈，而一当挤了进去，他又会想方设法冲出它的包围。这是人的存在的悲剧，不是哪一个人的道德缺失。从形式上看来，“九叶集”派与臧克家、田间、艾青走的不是同一条诗歌创作的道路，但只要我们从基本精神上感受他们的作品，我们就会发现，在他们的诗里，激荡着的仍是中国知识分子那永远安定

不下来的灵魂。他们的灵魂要飞翔，但又被囚禁在一个无形的圈圄里。穆旦简直就是一个鲁迅《狂人日记》中的"狂人"，他发出的是一个精神"困兽"的吼叫。无名氏的狂妄的叫嚣并不说明他的现实的力量，恰恰反映了他在精神上的绝望挣扎。他也是一个被围困的野兽，叫出的是"困兽"的声音。他的一部作品的名字就叫《野兽，野兽，野兽》。在政治上，他同郭沫若走的是截然不同的道路，但作为一个作家，作为一个精神实体，我们在他的作品里，听到的不就是另一个"天狗"的声音吗？

最后，我们可以把这样几个中国现代作家排列在一起：鲁迅·闻一多·曹禺·路翎·张爱玲·穆旦。我认为，我们在这个似乎杂乱无章的不同时期、不同派别、不同性别的作家名单里，就能感到我所说的"中国现代主义文学"并不是一个凭空杜撰出来的名词。在现实的人生选择上，他们各有不同，正像西方现代主义文学作家也有各种对立的人生选择一样，但作为文学家，作为创作方法，他们之间是有极其相似的特征的。他们的作品，至少在中国读者的感受里，现实感受的强烈性、主观情感的饱满性、客观反映的真实性不是相互矛盾的因素，而是一体三面的存在。这个特征同中国古典美学中的情理统一、情景交融、天人合一有着一脉相承的历史联系，但又有着从古代到现代的纵向转变。二者的根本区别在于：中国古典主义文学作品把各种矛盾因素包含在自身内部之后造成的仍是内部的和谐，而这些作品造成的则是内部的骚动感，是内部的张力关系，有一种紧张性。这些作品与西方的浪漫主义、现实主义、现代主义有着横向的现实联系，在其发展过程中也受到它们从外部给予的影响，但与它们中的每一种创作方法都有根本的不同。这就是我说的"中国现代主义文学"的创作方法。我之所以称之为"中国现代主义文学"，不是因为它与西方现代主义文学是完全相同的，是在西方现代主义文学直接影响下产生的，而是因为它是在中国文学向现代转变的过程中产生的，是在与西方"上帝死了"有相近意义的"圣人死了"的意识危机中产生的，它与西方现代主义文学的联系具有更内在的性质。

不论是西方现代主义文学，还是中国现代主义文学，都是在不同的文化圈中的先锋派文学，它是以区分两个不同的世界为前提的：一个是现实世界，一个是精神世界。这两个世界各有自己不同的原则和规律。西方中世纪的宗教神学和中国古代的圣贤，都致力于这两个世界的和谐与统一。但是，现代文化的发展，使人们已经不可能维持对"上帝"和"圣贤"的绝对信仰。西方科学的发展，使西方人不再可能普遍相信有一个至高无上的"上帝"的存在；中国文化的发展，也使中国大多数人不再真正地相信世界上还存在着至善至美的"圣人"，中国传统文化绝对完美的神话也在中国近现代历史的发展中被彻底粉碎了。西方人对"上帝"的信仰和中国人对"圣人"的绝对遵从是达到把现实世界完全纳入到精神世界的统治中以实现人类精神理想的基本前提，他们的死亡意味着人类的现实原则的胜利，人的欲望的胜利，现实世界已不可挽回地落入了人的欲望的血盆大口之中。但是，只有这样一个现实的世界、物质的世界、欲望的世界，人类也是无法获得幸福的，人类需要精神，需要爱，需要感情的联系、心灵的沟通。但现代人类中的每一个人都已不是上帝，不是圣人，他们无法凭借自己的权威把精神的价值带入这个世界。他们不是"神之子"，而是"人之子"，他们同是作为一个"人"而生活在这个现实的物质世界里，他们不可能像上帝一样在完全无欲无私的状态中成为单纯的人类精神的布道者。这加强了他们自身的分裂，现实世界和精神世界的分裂，同时也造成了现代人自身的人格分裂。中外现代主义文学是在人类的这种文化处境中，在人类的人格分裂中，在对现实世界的复杂感受里寻求人类精神价值的文学。但是，迄今为止的中国现代主义文学，还主要处在自然发展的不自觉的阶段，中国现当代文艺理论家不是主要用西方文学的影响说明中国现当代文学的发生根源，就是用中国古代的传统否定它独立存在的合理性，这延缓了它自觉意识的形成。在中国现代文学史上，几乎只有鲁迅一人，对现实世界和精神世界的分裂以及由这种分裂造成的自我精神的分裂，有着高度的自觉性。绝大多数的中国现代主义作家，大都是只

在青年时期进入现实世界的过程中，由于不需要掩盖自我的矛盾和自我与外部现实世界的精神对立，才在不自觉中表现出正视自我和自我与现实世界的对立的勇气，并且敢于表现在自己的作品里，成为中国现代主义文学家的一员。但当他们在现实世界中找到了自己确定的位置，适应现实的愿望就自觉不自觉地把现实世界的原则上升为惟一的、最高的原则，精神的原则就成了现实原则的附庸。当"感情"也成了一种"投资"，自我的精神也就干枯在现实物质实利的欲望中。在这时，他们开始把自我整合到一个统一的现实原则之下，从而获得自我完美的感觉，并把这种感觉当成自己成熟的表现。原则固定下来，整个的世界和全部的自我都被纳入到这个固定不变的原则之下来衡量，整个世界被凝固下来，自我的精神也被凝固下来，过去对世界和自我的活生生的复杂感觉也就不复存在，他们的作品也就没有了现代主义文学的色彩。这个过程，对于中国人，就是一个"圣人"再生的过程，并且是自我圣化和圣化他人并行的过程。它表现在文学创作中，其作品就有了训诫意味，这是他们自我圣化的表现，但这种自我圣化往往包含在圣化他人的形式中，把一个客观形象塑造成完美的人的形象是自我圣化的掩盖形式。他们像上帝一样，创造出了一个完美的人，并通过这个完美的人以实现对芸芸众生的训示。如上所述，中国现代主义文学是随着"圣人死了"的感觉产生的，但它也会随着"圣人"重生的感觉而丧失。这种圣化意识到五六十年代发展到最高峰，中国文学的现代主义性质也在那时变得极为淡薄。在这里，我不想把全部问题都归结到政治家身上，因为这不能说明全部问题。实际上，中国从"五四"时期"圣人死了"之后，希望重新找到自己精神归宿的社会集体无意识就一直存在着，只有很少的人像鲁迅一样把重建中国文化、再造中华民族的精神世界当成现代中国知识分子自我的事业，而大多数中国知识分子仍然企图通过树立起一个圣人的形象而实现这种愿望。这个圣人可以是中国古代人，可以是外国人，也可以是中国现代人，但只要有了他，中国知识分子就能以他为根据做出好多文章来，就会摆脱"五四"以后那种无

所立足的悬空感。毛泽东实现了中国的独立和统一，他在中国现实世界的改造中发挥了在中国近现代历史上任何人都未曾有过的巨大力量和杰出才智，他实现中国独立统一的愿望体现了现代中国社会绝大多数人的愿望，他对他所领导的中国共产党提出的要求也体现了中国绝大多数人对于国家管理人员的道德要求。在这时，把自我皈依在毛泽东的身上成了很多知识分子实现自我圣化的最好方式。他们以保卫毛泽东、保卫毛泽东思想的方式保卫着自己的神圣性，"毛泽东思想"在他们手里已经不是为实现中华民族的独立和统一而摸索出的一系列战略战术原则，而成了代替自己独立创造活动的理论教条。在这时，人们对活生生的世界和活生生的自我的感觉消失了，一切都被纳入到了一个固定的思想模式中，其文学的现代主义意味丧失了。但是，即使在这个时期，中国现代主义文学仍然有着自己或明或暗的表现。胡风、冯雪峰、艾青、丁玲、秦兆阳、王蒙、邵荃麟、巴人、钱谷融、李何林在现实主义旗帜下所表达的愿望实际上就是中国现代主义文学的某些方面的要求。胡风的"主观战斗精神"、冯雪峰的"主观力"不是以西方现实主义文学作品为依据的，而是以中国现代主义文学的奠基人鲁迅的作品为依据的，因而所表达的也是中国现代主义文学的创作原则；秦兆阳的"现实主义——广阔的道路"分明同国外的"无边的现实主义"的理论有着共同的特点，它们都是在现实主义旗帜下容纳现代主义文学原则的一种理论形式；王蒙的《组织部新来的年轻人》所表现的正是现实世界不完满乃至丑陋的意识，邓友梅的《在悬崖上》的标题本身，就有一种现代主义的意味；邵荃麟的"中间人物论"，巴人、钱谷融、李何林的所谓"人性论"，表达的实际是对圣化人物倾向的不满，这些被圣化人物的总特点是：既能在现实斗争中无往而不胜，又表现了人类最高的精神价值。这在现代主义的哲学观念和文学观念中是根本不可能的，现实世界同精神世界是对立统一的两个不同的世界，那些在现实世界中无往而不胜的人物，是在精神上有残疾的人物；而在精神上具有超越性的人物，在现实世界里往往被视为"疯子"或"狂人"。也就是

说，这个时期，中国现代主义文学是作为潜流而存在的。只有这样认为，我们才能解释为什么文化大革命结束之后，现代主义文学几乎是在刹那之间就成了新时期文学的主要旗帜。但是，中国现代主义文学仍是一个年轻的文学，仍没有成为中国社会普遍能够接受的文学，即使鲁迅，也仍然常常被包括一些最有学识的专家教授们所歧视，所嘲笑。中国现代主义文学还在它的继续发展的过程中，它在中国现代文学史上所遇到过的问题，在当前仍然会遇到，我希望我对中国现代主义文学的理解方式和其中一些散碎的看法，会有助于中国现代主义文学的继续发展。

（原载《天津社会科学》1996年第4、第5期）

现代中国的“魏晋风度”与“六朝散文”

陈平原

关于“文学”的历史记忆，必定影响作家的当下写作。在此意义上，重写文学史，不可避免地介入了当代文学进程。在二十世纪初正式引入“文学史”的教学与撰述之前，中国文人并没有认真区别文学理论、文学批评与文学史的必要。几乎所有的文论，都是三位一体。这么一来，提倡文学革命与重写文学史，往往合而为一，比如，标榜“秦汉文章”，或者推崇“八代之文”，都既是“论”，也是“史”；既指向往昔，也涉及当下。即便以引进西方文化为主要特征的“五四”新文化运动，“重写文学史”依然是其寻求突破的重要手段。谓予不信，可读胡适的《文学改良刍议》、陈独秀的《文学革命论》等发轫之作。只有在社会分工日益加剧、学界与文坛各自为战的今天，才有必要论证“历史记忆”与“现实变革”的必然关系。

“历史”与“现实”的相对隔阂，使得本文在进入正式论述之前，有必要先解决题目的“合法性”。既是“现代中国”，哪来的“六朝文章”？“魏晋”距今何止千载，岂能植入当代生活？倘若讨论嵇康对于鲁迅的影响，或者刘师培的中古文学研究，一般不会有异议。只是本文主旨不在此，更希望讨论现代作家对于“魏晋风度”与“六朝文章”的想象，如何规定着文学潮流的发展方向。

如此立说，并非“毫无疑议”。不妨先从一则轶事讲起。1940年代，周作人撰《红楼内外》，述及北大教授林损（公铎）在中国大学的兼课：

> 什么课呢，说是唐诗。我又好奇追问道，林先生讲那些人的诗呢？他的答复很出意外，他说是讲陶渊明。大家知道陶渊明与唐朝之间还整个的隔着一个（姑且说一个吧）南

北朝，可是他就是那样的讲的。

二十年后重提此事，周作人加了个"文不对题"的批语[①]。着眼于史实考辨，"陶渊明"当然不属于"唐诗"；但如果从接受美学的角度，在唐诗的论述框架中，未尝不可以讨论陶渊明。林损之故意违反常识，只是为了与沈尹默唱对台戏，最多只能作为"名士风度"解读。这实在有点可惜："唐诗中的陶渊明"，本来可以做成一篇别具风韵的好文章。

① 参阅周作人《知堂乙酉文编》第109页，上海书店1985年版；《知堂回想录》第157节，香港三育图书文具公司，1974年版。

其实，每一代作家，都是在与先贤的对话中，体现其艺术理想；每一次文学运动，也都是在与往圣的对话中，体现其发展方向。对屈原、扬雄或者陶渊明的不同评价，以及褒贬秦汉、抑扬六朝，从来都是史家不敢轻视的"文学现象"。在"西学东渐"背景下成长起来的"二十世纪中国文学"，虽曾有过激烈的"反传统"姿态，但毕竟是"剪不断，理还乱"，随处可见韩柳、李杜或者王实甫、曹雪芹的身影。问题在于，除了个别作家的衣钵传承，以及国民必备的文化教养，"文学史"图像的构建，是否介入了当代文学进程？

谈论这个问题，没有创作实践的学者，或者缺乏学术眼光的作家，都不是理想的发言人。幸亏有不少兴趣广泛的"读书人"，不理会学界文坛的隔阂，纵横驰骋，上下沟通，使得我们有可能追蹑其脚步，将学者的研究与文人的视野重叠，进而勾勒"文学史"进入"当代生活"的具体途径。这里将"文章学"置于学术史视野中考察，在描述现代中国散文发展大趋势的同时，凸显"文学革命"的另一种阅读方式，以及"古典文学"进入"当代生活"的另一种可能性。

一、被压抑的"文艺复兴"

1957年，寓居纽约的胡适开始"口述自传"，距离其归国提倡文学革命正好四十周年。四十年前，归国途中的适之先生，读薛谢儿女士(Edith Sichel)著《文艺复兴》(*Renaissance*)一书，除将其改译为"再生时代"，更强调"书中述欧洲各国国语之兴起，

其作始皆极细微，而其结果皆广大无量。今之提倡白话文学者，可以兴矣"[①]。四十年后，追忆平生功业，最令适之先生感到自豪的，是其对于"中国文艺复兴"的贡献。

唐德刚编译的《胡适口述自传》，第八章题为《从文学革命到文艺复兴》，称"在北京大学所发起的这个新运动，与当年欧洲的文艺复兴有极多的相似之处"。全书最后一章的最后一节《现代的中国文艺复兴》，又"从广泛的历史意义"立论，将北宋初期以来的历史，概括为"中国文艺复兴阶段"，具体表现为"反抗中古的宗教"，以及获得"格物致知"的"新的科学方法"。由提倡科学方法而推崇清儒，由推崇清儒而上溯"朱子的治学精神"，并进而以"文艺复兴"涵盖十一世纪以来中国的文化运动，实在过于粗枝大叶，根本无法"小心求证"[②]。倒是将五四新文化运动命名为"文艺复兴"，乃胡适的一贯观点，且有较为充分的阐述，值得认真关注。

在《胡适与中国的文艺复兴》一书中，格里德（J. B. Grieder）称："除了启蒙运动外，欧洲的文艺复兴也提供了一种'五四'时代的知识分子们有意识地加以利用的灵感。"这一基本判断，有了以下的限定，似乎较稳妥："与他许多的同代人比起来，胡适是更为小心地在一种严格的历史联系上来使用文艺复兴这个词的。"[③]也就是说，提倡新文化的主将，未见得都像胡适那样认同欧洲的文艺复兴。比如陈独秀，便对法国大革命更感兴趣。刊于《新青年》前身《青年杂志》创刊号上的《法兰西人与近世文明》，称近世文明乃欧罗巴人所独有，"而其先发主动者率为法兰西人"。着眼于政治改革与现代民族国家建设，陈独秀关注的是"使人心社会划然一新"的人权说、生物进化论和社会主义，故文艺复兴没能进入其视野。否则，以陈之学识，不至于如此独尊法兰西。考虑到陈独秀始终如一地传播西方文明，且对"盲目之国粹论者"持严厉的批判态度，称"直径取用"今日欧罗巴，较之追踪"二千年前学术初兴之晚周"，"诚劳少而获多"[④]，很难将其归入文艺复兴的精神传人。

其实，对比五四文学革命的两篇发轫之作：胡适的《文学改

① 《胡适留学日记》第1151～1155页，上海商务印书馆1947年版。

② 唐德刚译版《胡适口述自传》第192页、295～300页，北京华文出版社1992年版。

③ 格里德著，鲁奇译《胡适与中国的文艺复兴》第336页，南京江苏人民出版社，1989年版。

④ 陈独秀《法兰西人与近世文明》，《青年杂志》创刊号，1915年9月；《学术与国粹》，《新青年》4卷4号，1918年4月。

良刍议》与陈独秀的《文学革命论》，也能看出二者微妙的差别。前者之推崇“但丁、路得之伟业”，与后者的全面排斥贵族文学、古典文学、山林文学，各自心目中“庄严灿烂之欧洲”不尽相同，文学革命的取径自然也就有不小的差异[①]。格里德之认定“再生主题就像贯穿在这些年文学中的一根银线”[②]，明显地受胡适的《中国的文艺复兴》(*The Chinese Renaissance*: *The Haskell Lectures for the Summer of* 1933, The University of Chicago Press)一书的影响。此书乃胡适1933年在芝加哥大学作“中国文化的趋势”系列演讲的结集，对英语世界的读者影响较大，也很能表现作者本人的文化理想，但难以涵盖整个新文化运动。

适之先生为了说明五四新文化运动“实在是个彻头彻尾的文艺复兴运动”，追述1919年所撰《新思潮的意义》一文，尤其强调“整理国故”乃新文化运动中重要的一环，并承认章太炎《国故论衡》的启示意义[③]。其实，晚清的新学之士，以文艺复兴为重要的思想资源的，远不只太炎先生一人。不过，在“复兴古学”的目的、方法与途径上，尤其是如何处理“复兴古学”与迫在眉睫的政治革命的关系，各家说法不一，值得仔细玩味。

1902年，在《论学术之势力左右世界》中，梁启超高度赞赏卢梭《民约论》之提倡天赋人权，以及法国大革命促成“今日之民权世界”：

> 自此说一行，欧洲学界，如旱地起一声霹雳，如暗界放一光明，风驰云卷，仅十余年，遂有法国大革命之事。自兹以往，欧洲列国之革命，纷纷继起，卒成今日之民权世界。[④]

两年后，《论中国学术思想变迁之大势》第七章《近世之学术》发表，梁氏对欧洲文艺复兴运动也给予极高的评价：

> 欧洲之所以有今日，皆由十四五世纪之时，古学复兴，脱教会之樊篱，一洗思想界之奴性，其进步乃沛乎莫能御。[⑤]

① 胡适《文学改良刍议》，《新青年》2卷5号，1917年1月；陈独秀《文学革命论》，《新青年》2卷6号，1917年2月。

② 格里德著，鲁奇译《胡适与中国的文艺复兴》第336页。

③ 参阅唐德刚译《胡适口述自传》第195～196页。

④ 梁启超《论学术之势力左右世界》，《新民丛报》第1号，1902年2月。

⑤ 梁启超《论中国学术思想变迁之大势》第7章《近世之学术》，《新民丛报》第53～58号，1904年9～12月。

表面上看，“古学复兴”与“法国大革命”，在晚清的思想文化界，同样受到赞赏。可实际上，后者的魅力更加无法抗拒。就拿梁氏主编的《新民丛报》来说，所推介的思想家、所关注的政治运动，基本上都局限于十八、十九世纪。虽有康有为之渲染流血与恐怖[1]，法国大革命仍是《新民丛报》极为关心的话题。至于“激进主义”的《民报》之倾心于卢梭与法国大革命，更是意料之中。对于晚清主张改革的政治家——不管是温和派还是激进派——来说，法国大革命远比文艺复兴更接近于其现实关怀。只有回到学术文化建设时，“远在天边”的文艺复兴，方才引起国人的热切关注。就在上述《论中国学术思想变迁之大势》第七章中，梁氏开始以清学的繁荣比附欧洲的文艺复兴：

> 此二百余年间总可命为中国之“文艺复兴时代”，特其兴也，渐而非顿耳。然固俨然若一有机体之发达，至今日而葱葱郁郁，有方春是之气焉。吾于我思想界之前途，抱无穷希望也。[2]

1920 年，梁启超为蒋方震《欧洲文艺复兴时代史》作序，再次强调清代学术潮流之“以复古为解放”，“与欧洲文艺复兴时代相类甚多”。此序因篇幅过长而独立成书，即后来极受思想史家关注的《清代学术概论》。蒋方震反过来为梁书撰写序言，称：“由复古而得解放，由主观之演绎进而为客观之归纳，清学之精神，与欧洲文艺复兴，实有同调者焉。”[3]此类假设，本有待进一步的论证；可因了胡适极力表彰“科学精神”，清儒地位迅速上升，将清代学术比附文艺复兴，似乎也就被中国学界默认了。当然，这已经是五四新文化运动以后的“故事”了。

在晚清思想界，以提倡革命著称的章太炎，也曾对欧洲的文艺复兴表示强烈的兴趣。1906 年，章氏在《东京留学生欢迎会演说辞》中提及：“若是提倡小学，能够达到文学复古的时候，这爱国保种的力量，不由你不伟大的。”同年撰写《革命之道德》，称其心目中的“革命”即“光复”，而讲汉学者之“追论姬汉之旧

① 参阅明夷（康有为）《法国革命史论》，《新民丛报》第 85、87 号，1906 年 8 ~ 9 月。

② 梁启超《论中国学术思想变迁之大势》第 7 章《近世之学术》。

③ 参阅朱维铮校注《梁启超论清学史二种》第 6 页、82 页、89 页，上海复旦大学出版社 1985 年版。

章，寻绎东夏之成事"，大有益于光复大业，接着引证"彼意大利之中兴，且以文学复古为之前导，汉学亦然，其于种族，固有益无损"[1]。

章太炎的思路，明显得益于1905年创刊的《国粹学报》。黄节述及《国粹学报》的创刊，既有"同人痛国之不立，而学之日亡也"的现实刺激，也受文艺复兴成功的启迪：

> 昔者欧洲十字军东征，弛贵族之权，削封建之制，载吾东方之文物以归，于时意大利文学复兴，达泰氏以国文著述，而欧洲教育遂进文明。[2]

半年后，许守微作《论国粹无阻于欧化》，称"国粹绝而希腊衰矣"，而"今日欧洲文明，由中世纪倡古学之复兴"[3]。紧接着，邓实发表《古学复兴论》，将提供国粹的意图表达得淋漓尽致：

> 邓子曰：十五世纪，为欧洲古学复兴之世，而二十世纪，则为亚洲古学复兴之世。夫周秦诸子，则犹之希腊七贤也；土耳其毁灭罗马图籍，犹之嬴秦氏之焚书也；旧宗教之束缚，贵族封建之压制，犹之汉武之罢黜百家也。呜呼！西学入华，宿儒瞠目，而考其实际，多与诸子相符。于是而周秦学派遂兴，吹秦灰之已死，扬祖国之耿光，亚洲古学复兴，非其时邪？[4]

以上文章，均发表在章太炎东京演讲之前一年，而章与《国粹学报》诸君关系密切，立论因而遥相呼应。

周秦诸子与希腊学派，同是"轴心时代"的英才，借用邓实的说法，即"绳绳星球，一东一西，后先相映，如铜山崩而洛钟应"。"卓然自成一家言"的周秦诸子，完全"可与西土哲儒并驾齐驱者也"[5]，复兴其学说，应该具有同等效果。可实际上，十五世纪意大利文艺复兴的盛况，并没有在二十世纪初的中国出现。除了国情不同，时世变迁，更因提倡者"动机不纯"。章太炎、梁启

① 章太炎《东京留学生欢迎会演说辞》，《民报》第6号，1906年7月；《革命之道德》，《民报》第8号，1906年10月。

② 黄节《〈国粹学报〉叙》，《国粹学报》第1期，1905年2月。

③ 许守微《论国粹无阻于欧化》，《国粹学报》第7期，1905年8月。

④ 邓实《古学复兴论》，《国粹学报》第9期，1905年10月。

⑤ 邓实《古学复兴论》。

超等表彰希腊、意大利之“复兴古学”，既用“古典”，也含“今事”——十九世纪中叶发生在希腊、意大利的革命或独立战争，让晚清的中国人大为感动，并浮想联翩。1909 年，章太炎的《新方言》刊行，刘师培为其撰写《后序》，发露“太炎之志”：

> 昔欧洲希、意诸国，受制非种，故老遗民，保持旧语，而思古之念沛然以生，光复之勋，灌蒲于此。今诸华夷祸与希、意同，欲革夷言，而从夏声，又必以此书为嚆矢。[1]

此说并非空穴来风。同年，太炎先生《与钟君论学书》中曾述及其致力于文字训诂之学，乃有鉴于意大利之前例，只要“葆爱旧贯，毋忘故常”，那么“国虽苓落，必有与立”[2]。

意大利之所以令太炎先生感慨遥深，主要因其十九世纪的重新立国。如何建立现代民族国家，这样的话题，无疑更切合面临“亡国灭种”危机的国人的心境。就像梁启超更关心玛志尼等“建国三杰”，冷淡但丁或米开郎基罗一样，世人之注目意大利，主要并非因其乃文艺复兴的发祥地。专门的文艺复兴史，直到二、三十年代方才出现[3]；而演绎意大利独立建国故事的著作，1903 年前后便已蔚为奇观[4]。对于本世纪初普遍倾向于“以史为鉴”的中国人来说，亡国史、立宪史、革命史与独立史的编纂[5]，无疑更为迫切。至于文艺复兴，作为一种历史知识，世人虽也不时提及，却谈不上认真对待。

思想界之“冷落”文艺复兴，直到五四前后，仍无根本改观。1919 年元旦创刊的《新潮》，其英文名称为 *The Renaissance*；可是，观其“发刊旨趣书”之批评国人“不辨西土文化之美隆如彼，又不察今日中国学术之枯槁如此”，其取向依然是引人西潮。其标榜“文艺复兴”，着眼的是学者追求真理时的“率意而行，不为情牵”：

> 又观西洋“Renaissance”与“Reformation”时代，学者奋力与世界魔力战，辛苦而不辞，死之而不悔。若是者岂真是

① 刘师培《〈新方言〉后序》，《新方言》，1909 年东京刊本。

② 章太炎《与钟君论学书》，《文史》第 2 辑，1963 年。

③ 如蒋方震《欧洲文艺复兴史》(1921)、陈衡哲《文艺复兴小史》(1930)、傅东华《欧洲文艺复兴》(1934)、常乃德《文艺复兴小史》(1934)等。

④ 除了译述的《意大利独立战史》(商务印书馆 1902 版)、《意大利独立史》(广智书局 1903 版)、《意大利独立战史》(作新社 1903 年版)、《意大利建国史》(一新书局 1903 版)，还有梁启超撰写的《意大利建国三杰传》(广智书局 1903 版)、《新罗马传奇》(1902 ~ 1904 年连载于《新民丛报》)等。

⑤ 参阅胡逢祥、张文建《中国近代史学思潮与流派》第 3 章第 4 节，上海华东师范大学出版社 1991 年版。

好苦恶乐，异乎人之情耶？彼能于真理真知灼见，故不为社会所征服，又以有学业鼓舞其气，故能称心而行，一往不返。[1]

《新潮》的两员主将罗家伦、傅斯年，均在创刊号上发表文章，鼓吹的都是法国式的政治革命与俄国式的社会革命——且更偏向于后者[2]。至于作为刊名的"文艺复兴"，反而不见"新潮"诸君专门论述。在文化选择上，新潮社属于典型的欧化派，与主张"学兼新旧"的国故派尖锐对立，不再欣赏"古学复兴"之类的说法，而是强调吸取欧洲思想，以医治"我们学术思想上的痼疾"，理由是：

我们倘若单讲到学术思想，国故是过去的已死的东西，欧化是正在生长的东西；国故是杂乱无章的零碎智识，欧化是有系统的学术。[3]

这种文化革新的策略，自有其合理性；但与"文艺复兴"的基本精神，似乎不可同日而语。尽管胡适、周作人、郑振铎、顾颉刚等对"整理国故"抱有好感，也承认其必要性[4]，可一直到二十年代前期，新文化人仍以引进西学、反对复古为主要职责。

如果排列欧洲思想运动对中国人的深刻影响，晚清崇拜的是法国大革命，五四摹仿的是启蒙运动；至于文艺复兴，始终没有形成热潮。即便在其已经浮出海面的二三十年代，也仍局限于很小的学术圈子，无法让青年学生（此乃二十世纪中国思想文化界风潮涌起的原动力）如痴似醉。在一个以"西学东渐"为主要的标志、以"救亡图存"为主要目标的时代，相对冷淡"遥远的"的文艺复兴，实在是再自然不过的了。

可是，在一个相对寂寞的角落，文艺复兴的"图像"，正悄然呈现：我指的是二三十年代以后中国现代散文的历史命运。晚清以降，受西学东渐大潮冲击，中国文学的整体格局产生很大变化，其中一个重要标志，便是小说的迅速崛起与散文的走向边

① 《新潮发刊旨趣书》，《新潮》1卷1号，1919年1月。

② 参阅罗家伦《今日之世界新潮》、孟真《社会革命——俄国式的革命》，均见1919年1月《新潮》创刊号。

③ 毛子水《国故和科学的精神》，《新潮》1卷5号，1919年5月。

④ 参见胡适《新思潮的意义》、周作人起草的《文学研究会简章》、郑振铎《新文学之建设与国故之新研究》和顾颉刚《我们对于国故应取的态度》。

缘。不再承担"经国大业"的现代散文,其痛苦而成功的蜕变,无意中呼应了遥远的文艺复兴。而最早对此走向作出准确描述的,当推周作人。

周作人对欧洲文艺复兴的强烈兴趣,在其初版于1918年的《欧洲文学史》中,已有所表现。此书乃作者在北京大学的讲义,是过去十年间阅读欧洲文学及文学史著作的总结。具体论述或许不够深入,颇有将前人成果"拿来做底子"的,但毕竟是中国人编写的第一部欧洲文史。更重要的是,通过教书、编讲义,督促其"反复的查考文学史料"[①],此等丰厚的西方文化修养,对其日后的写作散文大有裨益。《欧洲文学史》的第三卷第一篇,总题为"中古与文艺复兴",除讨论希腊思想与希伯来思想、各国史诗及骑士文学,更着重探究文艺复兴之前驱、文艺复兴期拉丁民族之文学(意大利、法国、西班牙)、文艺复兴期条顿民族之文学(英国、德国)等。在具体论述中,周氏强调文艺复兴"发动之精神,则仍由国民之自觉,实即对于当时政教之反动也"。一方面是"东罗马亡,古学流入西欧,感撄人心",另一方面是教会信仰渐失,民众疑窦丛生,久蛰之生机,俄忽觉醒,求自表见。"终乃于古学研究中得之,则遂竞赴之,而莫可御矣"。"古学研究"之值得重视,在于其体现文艺复兴之真精神,即"竞于古文明中,各求其新生命",以及"志在调和古今之思想,以美之一义贯之"[②]。这一借"调和古今"而寻求新的生命的文化理念,在其日后的社会及文学实践中,得到自觉的凸现。

比起同时代忙于追赶西方文学新潮的批评家来,周作人对于"古老的"文艺复兴,有更多的了解与同情。正因为如此,周氏对于"文艺复兴"概念的使用,不像胡适那样"无所顾忌"。同样以"文艺复兴"解释中国文化进程,周氏不但不会考虑北宋的"新儒学",连"五四运动"也不太合适[③];只有在描述新文学的某一门类——现代散文——的进展时,"文艺复兴"方才姗姗出现。1926年,在为俞平伯重刊《陶庵梦忆》作序时,周作人借题发挥:

我常这样想,现代的散文在新文学中受外国的影响最

① 周作人《知堂回想录》第199节。

② 周作人《欧洲文学史》第126页、176页、127页,长沙:岳麓书社1989年版。

③ 在《代快邮》(《谈虎集》上册,上海北新书局,1928年版)中,周作人将五四运动以来的民气作用,与"汉之党人,宋之太学生,明之东林"相比附,否定其为"国家将兴之兆",并断言:"总之不是文艺复兴!"

少，这与其说是文学革命的还不如说是文艺复兴的产物，虽然在文学发达的程途上复兴与革命是同一样的进展。[1]

① 周作人《〈陶庵梦忆〉序》，《泽泻集》，上海北新书局，1927年版。

两年后，为俞平伯《杂拌儿》作跋，周作人再次阐述"复兴"与"革命"、"新"文学与"旧"传统的辩证关系：

现代的散文好像是一条湮没在沙土下的河水，多少年后又在下流被掘了出来；这是一条古河，却又是新的。[2]

② 周作人《〈杂拌儿〉跋》，《永日集》，上海北新书局，1929年版。

由文学革命初期的欢呼"西潮"、批判"国粹"，到十年后的发掘"传统"，强调其对于"现代"（艺术与生活）的积极意义，周作人的思路并非绝无仅有。在众多"寻根"之作中，周作人的特点是始终咬住散文，而且步步为营，从不泛论"文艺复兴"的可能性。

将范围缩小到散文，把时间上溯到晚清，以白话文学的自我调整为契机，在讨论中国文章转型成败得失的同时，思考如何"竞于古文明中，各求其新生命"，此乃周作人的工作策略。从强调"革命"转为注重"复兴"，对于传统的态度，自然也就由"反叛"变为"选择"。思想文化界的这一"大趋势"，在文学创作与研究——尤其是"现代散文"的创作与研究中，得到最为突出的表现。三十年代中期，鲁迅曾感慨，新文化运动以来。"散文小品的成功，几乎在小说戏曲和诗歌之上"[3]。胡适、曾朴、朱自清、周作人等，也都有过类似的判断[4]。根据当事人的这些描述，文学史家很容易演绎出另一个更加有趣的命题：散文小品之所以获得成功，得益于其丰厚的传统资源[5]。因为，在中国文学史上，小说、戏曲很长时间里不登大雅之堂，而散文则源远流长，名家辈出，历来高居文坛霸主地位。另外，经过五四文学革命的洗礼，现代中国的小说、戏剧、诗歌等，其体制及基本精神，均与"世界文学潮流"接轨；惟独散文，尽管已经改用白话，仍保有鲜明的"民族特征"。

倘若此说成立，接下来的问题便是：到底是何种传统资源，促成了现代中国散文的辉煌？

③《鲁迅全集》第4卷第574～577页，北京人民文学出版社1981年版。

④ 参见胡适《五十年来中国之文学》、曾朴《复胡适的信》（《真美善》1卷12号）、朱自清《〈背影〉序》和周作人的《〈中国新文学大系·散文一集〉导言》等。

⑤ 王瑶先生的《论现代文学与中国古典文学的历史联系》（《王瑶文集》第5卷，太原北岳文艺出版社1995版）一文，对此有精彩的论述，请参阅。

二、逐渐清晰的文学史图像

考虑到五四作家对于域外文学的借鉴一目了然，谈论现代中国散文的发展，一般都不会忽略 Essay 的影响。倒是以白话文运动起家的“新文学”，是否应该或如何借鉴“旧文学”的长处，是个值得关注的课题。即便在新文化运动初期，以白话为本，力文言为辅，为求文白合一的主张，依然占有重要位置[①]。胡适的提倡“整理国故”，象征着新文学家为取得进一步发展而求助于传统资源。只不过鉴于传统力量之强大，新文学家不得不两面作战：在发掘传统资源的同时，警惕复古派的反攻。落实到具体文类，这种“纵观古今，横览欧亚，撷华夏之古言，取英美之新说”的努力[②]，方才比较容易得到实现。以现代散文为例，林语堂之提倡小品笔调，乃是认定：“须寻出中国祖宗来，此文体才会生根”周作人之褒奖晚明小品，也是坚信：“新文学在中国的土里原有他的根，只要着力培养，自然会长出新芽来”[③]。

“传统”之浮出海面，很大程度得益于新文学家之“重写文学史”。从革命者转为史学家，胡适等人对于五四新文学的论述，不能不发生很大变化。从强调“以今世历史进化的眼光观之，则白话文学之为中国文学之正宗，又为将来文学必用之利器，可断言也”，到转而论证白话文运动之所以获得成功，就因为“一千年来，白话的文学，一线相传，始终没有断绝”[④]，只有短短五年时间。在胡适看来，汉魏六朝的乐府，唐代的白话诗和禅宗语录，宋代的白话诗及词，金元小曲及杂剧，以及五百年来的白话小说，分别代表了中国历史上五个时期白话文学。五四新文化运动只是在有意提倡，以及攻击古文权威这两点上，区别于此前的白话文学运动。如此叙述，自是基于其一贯遵循的“历史的文学观念”[⑤]。1935 年，胡适为《中国新文学大系·建设理论集》撰写导言，依然认定白话文学运动的成功，“最重要的因子”，“第一是我们有了一千多年的白话文学作品：禅门语录，理学语录，白话诗调曲子，白话小说”。

为了“要人人知道国语文学乃是一千几百年历史进化的产

① 参见胡适的《建设的文学革命论》与傅斯年的《文言合一草议》，均见《中国新文学大系·建设理论集》，上海良友图书公司 1935 年版。

② 《鲁迅全集》第 8 卷 332 页，北京人民文学出版社 1981 年版。

③ 参阅林语堂《小品文之遗绪》（《人间世》22 期）和周作人《关于近代散文》（《知堂乙酉文编》）。

④ 参阅胡适的《文学改良刍议》和《五十年来中国之文学》。

⑤ 参阅胡适的《五十年来中国之文学》以及《历史的文学观念论》。

儿”，胡适急于重写中国文学史。其具体策略是：从论证白话文学的合理性，转为力主“白话文学史就是中国文学史的中心部分”[1]。这一转变的顺利实现，得益于教育体制的重建。1920年，教育部颁布部令，要求国民学校一二年级的“国文”课改用国语（白话），此乃白话文运动迅速获得成功的根本保证。就像胡适在《五十年来中国之文学》中所说的，教育制度的变迁，牵一发而动全身：初小改了，初级师范及高小就不得不改；初师动了，高师也不能无动于衷。一时间，如何从事国语教学，成了教育界的热门话题。教育部于是举行国语讲习所——胡适《白话文学史》的初稿，正是在第三届国语讲习所（1921）上的讲义。这与周作人《中国新文学的源流》乃据其在辅仁大学的演讲记录整理而成，颇为相似，都是成功者的“传道授业解惑”，而不是基于尝试时的“立异恐怖”[2]。

不同意胡适“白话文学是中国文学惟一的目的地”这一研究思路，周作人的基本主张是：“中国文学始终是两种互相反对的力量起伏着。”依照“言志”与“载道”两大潮流之消长与起伏，周氏构建了与《白话文学史》不同的另一种文学史图像。以五四新文化运动的反对复古、主张自我，对应明末公安派之“独抒性灵，不拘格套”，周氏于是得出一个相当大胆的结论：“今次的文学运动，其根本方向和明末的文学运动完全相同”[3]。同样是为新文学运动“溯源”，不同于胡适的贪多求全——从汉魏乐府一直说到明清小说，周作人牢牢锁定在“晚明小品”这一特定朝代的特定文类，因而显得有理有据，易懂易学。如果说胡著主要着眼于历史阐释，周著则希望兼及现实写作——实际上《中国新文学的源流》的出版，确实对三十年代小品文的繁荣起了决定性的作用。

周作人对晚明小品的推崇，二十年代中期便已开始形诸文字；但是，1932年辅仁大学的系列演讲，以及《中国新文学的源流》的出版，仍是其学说大为普及的关键。林语堂之创办《论语》、《人间世》，提倡“性灵”与“闲适”，构成三十年代中国文坛别具一格的“风景线”，此举与周氏的指点大有关系。尽管林氏

① 参见胡适《白话文学史》（上海新月书店1928年版）的《自序》与《引子》。

② 有关《中国新文学的源流》的评述，钱钟书发表在《新月》4卷4期上的书评最见功力；只是“立异恐怖”一说，无助于解释周氏之立论。

③ 周作人讲校、邓恭三记录《中国新文学的源流》第36页、52页、104页，北平人文书店，1934年订正3版。

后来上溯苏东坡、陶渊明、庄周,下及金圣叹、李笠翁、袁子才,入门向导仍是周作人"发现"的公安三袁。难怪其《四十自叙诗》称:"近来识得袁中郎,喜从中来乱狂呼。……从此境界又一新,行文把笔更自如。"[1]

就在小品文大行其时、论战随之而起的1933年,鲁迅发表了《小品文的危机》,力主"生存的小品文,必须是匕首,是投枪,能和读者一同杀出一条生存的血路的东西",而不应该是"太平盛世"的"小摆设"。依此思路,鲁迅构建了另一幅文学史图像:除了强调明末小品"并非全是吟风弄月,其中有不平,有讽刺,有攻击,有破坏",更追根溯源,历数同样属于"挣扎和战斗"的晋朝清言与唐末杂文[2]。

倘若将论题限定在"如何解释现代中国散文的成功",胡适的禅门语录与白话小说,显得过于空泛;鲁迅的魏晋清言与唐末杂文,未曾认真阐述;林语堂的苏轼与庄周,只能算是明末小品的上溯。况且,鲁、林二说,乃是对于周作人明末小品说的回应。如此说来,影响最大且较有说服力的,还是当推周作人的假说。作为一种文学史诠释框架,借助于晚明小品来解读五四文章,自有其合理性。但有趣的是,真正谈得上承继三袁衣钵的,不是周作人,而是林语堂。周氏文章不以清新空灵为主要特征,其"寄沉痛于幽闲",以及追求平淡、厚实与苦涩,均与明末小品无缘。周氏可谓明末小品的知音,却绝非其传人。强调公安三袁与现代散文有明显的历史联系,可并非佩服得五体投地;周氏的文章趣味,与晚明小品实有不小的距离。

如何解释这种文学史主张与个人阅读趣味的差异,不妨就从《风雨谈》中一则短文说起。钱钟书在评论《中国新文学的源流》时,对周氏提及许多文学史上的流星,偏偏漏掉了"可与张宗子的《梦忆》平分'集公安竟陵二派大成'之荣誉"的《梅花草堂集》颇不以为然[3]。1936年,周作人撰《〈梅花草堂笔谈〉等》,正面回应钱氏的批评[4]:

我赞成《笔谈》的翻印,但是这与公安竟陵的不同,只因

① 林语堂《四十自叙诗》,《论语》49期,1934年。

② 《鲁迅全集》第4卷第574~577页。

③ 中书君《评周作人的<新文学的源流>》,《新月》4卷4期,1932年11月。

④ 周氏称:"若张大复殆只可奉屈坐于王稚登之次,我在数年前偶谈中国新文学的源流,有批评家赐教谓应列入张君,不佞亦前见《笔谈》残本,凭二十年前的记忆不敢以为是,今复阅全书亦仍如此想。"

为是难得罢了，他的文学思想还是李北地一派，其小品之漂亮者亦是山人气味耳。

不要说对“假风雅”的“山人派的笔墨”不以为然，就连屡受表彰的公安、竟陵，周氏也不无批评。一方面欣赏晚明非正统文人的“勇气与生命”，以为“里边包含着一个新的文学运动”，另一方面又对其作品的艺术价值表示怀疑：

我以为读公安竟陵的书首先要明了他们运动的意义，其次是考查成绩如何，最后才用了高的标准来鉴定其艺术价值。我可以代他们说明，这末一层大概不会有很好的分数的。……我常这样想，假如一个人不是厌恶韩退之的古文的，对于公安等文大抵不会满意，即使不表示厌恶。

也就是说，相对于世人顶礼膜拜的唐宋八大家，周氏更欣赏其反叛者；基于此文学史判断，晚明小品方才值得表彰。对于三十年代出现的晚明小品热，作为始作俑者，周作人承认不无流弊，尤其担心“出现一新鸳鸯蝴蝶派的局面”。此前半年，鲁迅在《杂谈小品文》中，也曾讥讽不顾面对危难与感愤，一味提倡“抒写性灵”者，很容易变成“赋得性灵”。据鲁迅称，如此“性灵”，其“可怜之状”，“已经下于五四运动前后的鸳鸯蝴蝶派数等了”[1]。对鸳鸯蝴蝶派的重新评价，并非本文的责任。这里只是借以窥探新文化人的基本立场：对于“轻佻”与“媚俗”，始终保持高度警惕。

①《鲁迅全集》第6卷417～418页。

晚明小品的提倡，由于得到林语堂等众多文人的呼应，很快形成热潮。就在晚明小品急剧升温的时候，周作人已经转而关注六朝文章的现代意义。1932年，周氏作《〈近代散文抄〉新序》，称：

正宗派论文高则秦汉，低则唐宋，滔滔者天下皆是，以我旁门外道的目光来看，倒还是上有六朝下有明朝吧。我

很奇怪学校里为什么有唐宋文而没有明清文——或称近代文，因为公安竟陵一路的文是新文学的文章，现今的新散文实在还沿着这个统系……[1]

约略完成于同时的《中国新文学的源流》，其第二讲也曾述及六朝文章的魅力，只不过重点落在这"下有明朝"的公安三袁。至于对"上有六朝"的体认与阐发，有待此后几年的努力。

1945年，周作人撰《关于近代散文》，述及二三十年代在各大学讲授"国语文学"的经过，可见其构建文学史图像的进程。时人均由"现时白话文"追溯到四大古典小说，周氏觉得此思路"虽是容易，却没有多大意思，或者不如再追上去，到古里里去看也好"。于是从《儒林外史》的楔子讲开去，由王冕一跳就到了明清之际的文人，别的白话小说就此略去。"接下去是金冬心的画竹题记等，郑板桥的题记和家书数通，李笠翁的《闲情偶记抄》，金圣叹的《〈水浒传〉序》。"至此，仍不过是新编"古文观止"而已。直到发现了可与五四新文学运动直接挂钩的李卓吾、张宗子、公安三袁等，眼界豁然开朗，终于理清了"中国新文学的源流"[2]。周氏此文，只讲到辅仁大学的系列演讲；其实，好戏还在后头。

此前，周作人已在孔德学校的国文课里讲起了《颜氏家训》；此后，周氏更在北京大学开设"六朝散文"课程。由"近代（明朝）散文"而"六朝散文"，不只是课程设置的变更，更代表其文学史图像的重新修订[3]。抗战很快爆发，周氏重写文学史的苦心孤诣，没能得到广泛的响应。不过，当年的老学生，若柳存仁、金克木、张中行等，都曾在回忆文章中，提及此别具慧心的"六朝散文"课[4]。可见，周氏的自信不无道理："大家的努力决不白费。"[5]

周作人之追慕六朝文人及文章，有许多自我陈述，不待后人搜奇索隐。有趣的是，周氏一口咬定，兄长鲁迅与他同道，同样爱六朝文胜于秦汉文或唐宋文。在五十年代撰写的《鲁迅的青年时代》里，有四章（《鲁迅的国学与西学》、《鲁迅与中学知识》、

① 周作人《〈近代散文抄〉新序》，《苦雨斋序跋文》，上海天马书店1934年版。

② 周作人《关于近代散文》，《知堂乙酉文编》，上海书店1985年版。

③ 周作人《知堂回想录》第151节。

④ 参见柳存仁《北大和北大人·不是万花筒》（《宇宙风乙刊》36期，1941年1月）、金克木《"南渡衣冠思王导"》（《金克木小品》，中国人民大学出版社1992年版）和张中行《苦雨斋一二》（《负暄琐话》，黑龙江人民出版社1986版）。

⑤ 此乃五四那代人的共同信仰。周作人《关于近代散文》中的这段话，可与胡适的"不相信有白丢了的工作"（《胡适的日记》第419页，北京：中华书局1985版），以及"耕种必有收获"的"个人的宗教"（《胡适来往书信选》中册296页，中华书局1979版）相参照。

《鲁迅的文学修养》、《鲁迅读古书》）提及鲁迅如何"看重魏晋六朝的作品，过于唐宋，更不必说'八大家'和桐城派了"。称鲁迅读书"决不跟着正宗派去跑"，不喜欢韩愈、朱熹，而推崇嵇康、陶潜，这自是在理[1]。可以下这两段具体叙述，可就有点离谱了：

> 他可以说爱六朝文胜于秦汉文，六朝的著作如《洛阳伽蓝记》、《水经注》、《华阳国志》本来都是史地的书，但是文情俱胜，鲁迅便把它当作文章看待，搜求校刻善本，很是珍重。纯粹的六朝文他有一部两册的《六朝文絜》，很精简的辑录各体文词，极为便用。他对于唐宋文一向看不起，可是很喜欢那一代的杂著……
>
> 一般文人也有看佛经的，那大半是由老庄引伸，想看看佛教的思想，作个比较，要不然便是信仰宗教的居士。但鲁迅却两者都不是，他只是当作书读，这原因是古代佛经多有唐以前的译本，有的文笔很好，作为六朝著作去看，也很有兴味。[2]

之所以说"有点离谱"，并非否认鲁迅对六朝著作及汉译佛经的兴趣，而是这两段话，与周作人本人的自述，实在太相像了。

自从孙伏园记载刘半农赠送鲁迅"托尼学说，魏晋文章"的联语，"当时的朋友都认为这副联语很恰当，鲁迅先生自己也不加反对"[3]，研究者论及鲁迅文章，一般都会兼及其《魏晋风度及文章与药及酒之关系》[4]。倘若再将《汉文学史纲要》考虑在内，则鲁迅的"文章趣味"大致可以把握。一是欣赏人格独立，二是强调文采与想象，三是从文字到文章的论述思路。关于"文笔之辨"的叙述，以及对"文学的自觉"之体认，可见刘师培的影响；至于关注魏晋风度，尤其是为人的径行独往与为文的清峻通脱，则主要得益于章太炎。

在《魏晋风度及文章与药及酒之关系》中，鲁迅直接引述的是刘师培的《中国中古文学史》；《关于太炎先生二三事》提及东京受业，怀念的是章师"战斗的文章"，而非"文笔古奥"，或者"经学与小学"。尽管如此，我还是认定鲁迅之发现魏晋，主要得益于太炎

① 周启明《鲁迅的青年时代》第60、48、55页，北京中国青年出版社1957年版。

② 周启明《鲁迅的青年时代》第68页。

③ 孙伏园《鲁迅先生逝世五周年杂感二则》，重庆《新华日报》1941年10月21日。

④ 王遥《论鲁迅作品与中国古典文学的历史联系》（《文艺报》1956年19、20期）对此有精辟的论述，请参阅。

先生。同样，虽然有过《谢本师》的壮举，在学术思想上，周作人受章师影响也很深。单以文章论，褒扬六朝而贬斥唐宋，周氏兄弟的这种阅读趣味，明显带有太炎先生的印记。为了突出太炎先生"革命家"的一面，追忆二十几年前的东京问学，鲁迅称：

> 先生的音容笑貌，还在目前，而所讲的《说文解字》，却一句也不记得了。[1]

求学时所接受的具体知识，或许真的是"一句也不记得了"，可学术趣味的潜移默化，却顽强地有所表现。鲁迅之以一种特殊的方式沟通了与清儒的历史联系，以及晚年仍念念不忘撰写中国字体变迁史，在在体现章太炎的影响[2]。好长时间里，周氏兄弟不但没有亦步亦趋，甚至颇有反出师门的意味，之所以判定其文章趣味有所师承，原因在于，章氏复兴魏晋文的努力，具有划时代的意义。相对来说，刘师培主要延续清人的思路，而章太炎及周氏兄弟则更有创造性的发挥。

在《自述学术次第》中，太炎先生自称先慕韩愈为文奥衍不驯，后学汪中、李兆洛，及至诵读魏晋文章并宗师法相，方才领略谈玄论政舒卷自如的文章之美，逐渐超越追踪秦汉文的唐宋八大家以及追踪唐宋文的桐城派，又与汪、李等追摹六朝藻丽俳语的骈文家拉开了距离，形成兼及清远与风骨的自家面貌：

> 三十四岁以后，欲以清和流美自化。读三国两晋文辞，以为至美，由是体裁初变。然于汪、李两公，犹嫌其能作常文，至议礼论政则踬焉。仲长统、崔实之流，诚不可企。吴魏之文，仪容穆若，气自卷舒，未有辞不逮意，窘于步伐之内者也。而汪、李局促相斯，此与宋世欧阳、王、苏诸家务为曼衍者，适成两极，要皆非中道矣。匪独汪、李，秦汉之高文典册，至玄理则不能言。余既宗师法相，亦兼事魏晋玄文。观乎王弼、阮籍、嵇康、裴頠之辞，必非汪、李所能窥也。……中岁所作，既异少年之体，而清远本之吴魏，风骨兼存周汉，

① 《鲁迅全集》第 6 卷 546 页。

② 参阅拙文《作为文学史家的鲁迅》，《学人》第 4 辑，南京江苏文艺出版社 1993 年 7 月版。

不欲纯与汪、李同流。[1]

《太炎先生自定年谱》"光绪二十八年(1902年)三十五岁"则,有这么一段话,可与上述总结互相呼应:

> 初为文辞,刻意追蹑秦汉,然正得唐文意度。虽精治《通典》,以所录议体之文为至,然未能学也。及是,知东京文学不可薄,而崔实、仲长统尤善。既复综核名理,乃悟三国两晋文诚有秦汉所未逮者,于是文章渐变。[2]

这段"文章渐变"的自述,针对的是《訄书》的文体探索。比起"其辞取足便俗,无当于文苑"的"论事",章太炎更看重自家"博而有约,文不奄质"的"述学"。最能体现其"文实闳雅"的述学风格的,章氏列举的正是《訄书》[3]。

《訄书》、《国故论衡》等对于三国两晋文辞的借鉴,须与太炎先生此前此后对于六朝文的阐扬相结合,方更能显示其转化传统的意义。周氏兄弟作为本世纪中国最重要的两大散文家,在继往开来,拓展章氏的创造性思考方面,起着关键性作用。三十年代以后的散文家,追摹的不再是章太炎,而是周氏兄弟。世纪末回眸,构建现代中国散文的谱系,其中借助于六朝文章而实现传统的创造性转化的,很可能是如此描述:章太炎、刘师培——鲁迅、周作人——俞平伯、废名、聂绀弩——金克木、张中行[4]。这一谱系的中心在于周氏兄弟,章、刘作为先驱,自是功不

① 章太炎:《自述学术次第》,附录于《太炎先生自定年谱》,香港龙门书店,1965年版。

② 《太炎先生自定年谱》第9页。

③ 《与邓实书》,《章太炎全集》第169~170页,上海人民出版社1985年版。

④ 在废名带自传色彩的《莫须有先生坐飞机以后》中,莫须有先生鄙弃韩昌黎,而崇拜庾子山,"因为他相信庾信的文章是新文学"。俞平伯《楼头小撷》之妩媚,《古槐梦遇》之迷离,以及其力辨词藻与典故对于文学的意义(举的例子正是六朝文,参见《"标语"》),都令人怀疑所谓"竟陵传人"的说法。近读俞氏1984年致友人信,方才释怀:"相传(已数十年)我受明朝文人影响,实毫无根据";"我在大学时爱六朝文则有之"(参见吴小如《俞平伯先生的一封佚信》,《文汇读书周报》,1997年2月22日)。聂绀弩的"魏晋风度",杂文外,更落实在其人其诗。张中行如此称道周氏兄弟:"一位长枪短剑,一位和风细雨,我都喜欢。尤其喜欢老弟的重情理、有见识、行云流水、冲淡平实的风格。"(《再谈苦雨斋》)在众多后学中,最得周氏文章神韵的,当推张中行。沈祖芬《涉江诗》中忆金克木云:"月里挑灯偏说鬼,酒阑挥尘更谈玄。斯人一去风流歇,寂寞空山廿五年。"(参见金克木《珞珈山下四人行》)沈诗描述金氏性情及文章,十分传神。

可没;至于周氏兄弟的弟子及后续,只是为了便于叙述而“举例说明”。

借用鲁迅的概念,或“药·酒”,或“女·佛”[①],魏晋文与南北朝文,其实颇有差异。只是相对于“如日中天”的秦汉文与唐宋文,六朝文的独立品格方才得以确认。这里暂不分疏各位作家与六朝文的具体联系,而只是粗枝大叶地描述此“大趋势”。同样是“举例说明”,不妨先以废名的一篇短文作为“楔子”:

> 中国文章,以六朝人文章为最不可及,我尝同朋友们戏言,如果要我打赌的话,乃所愿学则学六朝文。我知道这种文章是学不了的,只是表示我爱好六朝文,我确信不疑六朝文的好处。六朝文不可学,六朝文的生命还是不断的生长着,诗有盛唐,词至南宋,俱系六朝文的命脉也。在我们现代的新散文里,还有“六朝文”。[②]

此文表明周作人及冯文炳师徒对于六朝文的强烈兴趣,至于其谈论现代中国的“六朝文”,举的竟是以译介并摹拟英国随笔著称的梁遇春。梁氏散文之“玲珑多态,繁华足媚”,以及“芜杂”与“深厚”,确与六朝文有相通之处;至于将其径称为“新文学当中的六朝文”[③],则只有学佛的废名,方敢如此直指本心。相对于梁遇春,更适合于作为“新文学当中的六朝文”来把握与阐发的,其实应该是周作人、废名师徒。

讨论“从文言到白话”,胡适的溯源章回小说,颇有说服力;探究“从白话到美文”,周作人的追踪明末小品,更是风行一时。至于描述周氏兄弟文章的典范意义,上串下连,六朝文的面影于是逐渐浮现。“重写文学史”时对于六朝文的日渐重视,与“新文学当中的六朝文”的迅速成长,二者密不可分。只是具体分疏时,最好将“三国两晋文辞”与“南北朝文钞”分而治之,因其牵涉到现代中国散文两大主将的不同发展途径。

三、师心使气与把酒赏菊

三十年代中期,郁达夫为良友图书公司编纂《中国新文学大

① 参阅许寿裳《亡友鲁迅印象记》第50页,北京人民文学出版社1977年版。

② 《三竿两竿》,《冯文炳选集》,北京人民文学出版社1985年版。

③ 废名《〈泪与笑〉序》,《冯文炳选集》。

系·散文二集》,周氏兄弟的文章竟占了全书十之六七,郁达夫的解释是:

> 中国现代散文的成绩,以鲁迅、周作人两人的为最丰富,最伟大,我平时的偏嗜,亦以此二人的散文为最所溺爱。[1]

① 郁达夫《〈中国新文学大系·散文二集〉导言》,《中国新文学大系·散文二集》,上海良友图书公司1935年版。

六十年后,重新引述此段文字,几乎不必作任何改动。也曾出现不少显赫一时的散文家,但周氏兄弟始终是两面不倒的大旗。近百年中国文坛上,小说、诗歌群雄角逐,惟有散文双峰并峙——周氏兄弟的地位无可争议。

可是,周氏兄弟的文章趣味又是如此的不同,以至从二、三十年代起,论文者总喜欢以其作为"判教"的依据。周氏兄弟文章之或寸铁杀人,辛辣遒劲,或舒徐自在,清冷苦涩,与其思想倾向与文化性格大有关联,从阿英、郁达夫到近年的舒芜、钱理群等,对此都有精到的评述[2]。这里希望提供思考的另一维度,即"文学史写作"与其"文章趣味"之间的互动。作为新文化运动的主将,周氏兄弟都曾积极鼓吹白话文。白话文运动成功后,二位又都有意识地引文言入白话,以其略带涩味、略显古奥的独特文体,征服了广大读者。几乎与此同时,二位所撰文学史著,也都引起学界的广泛关注,并波及文学潮流。

② 参阅阿英《现代十六家小品序》、郁达夫《〈中国新文学大系·散文二集〉导言》、舒芜《周作人的是非功过》(北京人民文学出版社1993版)、钱理群《周作人论》(上海人民出版社1991版)。

周氏兄弟虽曾在大学教书,却并非一般意义上的专家学者,其文学史写作,颇有表明个人文学趣味的倾向。因此,其"言说"固然重要,其"沉默"同样意味深长。对"文章"的研究,鲁迅的目光集中在从先秦到魏晋,周作人则关注南北朝以降。鲁迅偶尔也会提及公安、竟陵,就像周作人之谈论庄周、孔融,远不及对方精彩。把周氏兄弟的目光重叠起来,刚好是一部完整的"中国散文史"(这里暂不考虑现代文类意义上的"散文",与秦汉文或六朝文的区别)。1923年后的周氏兄弟,已经告别"兄弟怡怡"的情态,也不可能再有学术上的分工合作。正因如此,周氏兄弟对于中国文章的不同选择,大有深意在。讨论这一点,最好将其

师长章太炎、刘师培的目光考虑在内。

鲁迅刚去世时，周作人撰《关于鲁迅》，介绍其学问上的贡献，开列九种著述，其中包括校订《嵇康集》（未刊）。二十年后，鲁迅对于嵇康的一往情深已广为人知，学界论及鲁迅与中国古典文学的历史联系，必定在此大作文章，反而是周作人的《鲁迅的青年时代》，似乎有意回避"师心以遣论"的嵇中散。在四段谈论鲁迅读古书的文字中，周作人提及不少诗文家，而出现嵇康名字的，只有轻描淡写的这一笔：

> 他爱《楚辞》里的屈原诸作，其次是嵇康和陶渊明，六朝人的文章，唐朝传奇文，唐宋八大家不值得一看，"桐城派"更不必提了。[①]

① 周启明《鲁迅的青年时代》第55~56页。

对唐宋八大家及桐城古文的蔑视，固然属于周氏兄弟；将嵇康与陶渊明并列，却难以表现鲁迅的文学趣味。翻阅周氏兄弟文集，明显可以感觉到兄爱嵇而弟爱陶，各有所好，且都相当执著，还由此而引发"文坛风波"。兄弟虽失和，毕竟不愿直接对垒，诸多旁敲侧击的妙语，只有还原到历史语境中，方才明白其具体所指。

从1913年到1935年，二十三年间，鲁迅先后校勘《嵇康集》达十余遍[②]，并撰有《〈稽康集〉逸文考》、《〈嵇康集〉著录考》、《〈嵇康集〉序》、《〈嵇康集〉跋》、《〈嵇康集〉考》等文。在鲁迅整理的众多古籍中，《嵇康集》算得上是最为劳心劳神、费时费力的。三十年代初，鲁迅曾试图将此校本刊行，可"清本略就，而又突陷兵火之内"[③]，终于未能如愿。直到鲁迅去世后的1938年，凝聚先生多年心血的《嵇康集》，方才首次收入《鲁迅全集》。

② 鲁迅整理《嵇康集》的具体经过，请参阅赵英《籍海探珍——鲁迅整理祖国文化遗产撷华》第33~39页，北京中国文史出版社1991年版。

③《鲁迅全集》第12卷第69页。

鲁迅之接近魏晋文章，得益于章太炎的提倡及刘师培的阐发。至于在魏晋文章中独重嵇康，则更能显示鲁迅的心迹与趣味。章太炎之推崇魏晋文，最著名的莫过于《国故论衡·论式》中的一段话：

魏晋之文，大体皆埤于汉，独持论仿佛晚周。气体虽异，要其守己有度，伐人有序，和理在中，孚尹旁达，可以为百世师矣。

在章氏看来，汉文、唐文各有所长，也各有所短，“有其利无其病者，莫若魏晋”。魏晋文之所以值得格外推崇，因其长于持论：

夫持论之难，不在出入风议，臧否人群，独持理议礼为剧。出入风议，臧否人群，文士所优为也；持理议礼，非擅其学莫能至。自唐以降，缀文者在彼不在此。[1]

在《通程》中，章氏表达了大致相同的意见：“魏晋间，知玄理者甚众。及唐，务好文辞，而微言几绝矣。”[2]而在众多清峻通脱、华丽壮大的魏晋文章中，太炎先生对嵇、阮大有好感：“嵇康、阮籍之伦，极于非尧、舜，薄汤、武，载其厌世，至导引求神仙，而皆崇法老庄，玄言自此作矣。”[3]

章氏的好友刘师培，对嵇、阮文章之精彩，有进一步的发挥。嵇、阮历来并称，所谓“嵇康师心以遣论，阮籍使气以命诗”，正如刘师培所说的，乃互言见意[4]。虽则诗文俱佳，嵇、阮实际上各有擅场：阮长于诗，而嵇长于论。在《中国中古文学史》第四课中，刘氏是这样比较嵇、阮之文的：

嵇、阮之文，艳逸壮丽，大抵相同。若施以区别，则嵇文近汉孔融，析理绵密，阮所不逮；阮文近汉祢衡，托体高健，嵇所不及：此其相异之点也。

表面上嵇、阮不分轩轾，可同课还有正面表彰嵇康的文字。一是引述李充《翰林论》后称：“李氏以论推嵇，明论体之能成文者，魏晋之间，实以嵇氏为最。”一是评述嵇文之“析理绵密”：“嵇文长于辨难，文如剥茧，无不尽之意，亦阮氏所不及也。”[5]

鲁迅对嵇文的评价，与章、刘大体相同，只是更强调其性格

① 章太炎《论式》，《国故论衡》，上海大共和日报馆1912年再版。

② 《检论·通程》，《章太炎全集》第3卷453页，上海人民出版社1984年版。

③ 《訄书·学变》，《章太炎全集》第3卷第145页。

④ 参阅刘勰《文心雕龙·才略篇》及刘师培《中国中古文学史》第四课。

⑤ 刘师培《中国中古文学史·论文杂记》第43页、46页，北京人民文学出版社1959年版。

上的独立与反叛。在鲁迅看来，所谓“思想通脱”，便是“废除固执”，“充分容纳异端和外来的思想”，为了坚持思想的独立性，甚至不惜冒着生命危险“非汤武而薄周孔”。[1]在《〈嵇康集〉考》中，鲁迅称：“康文长于言理，藻艳非所措意；唐宋类书，因亦眇予徵引”；而在《魏晋风度及文章与药及酒之关系》中，鲁迅说的更显豁：“嵇康的论文，比阮籍更好，思想新颖，往往与古时旧说反对。”[2]嵇文之所以“析理绵密”，与其“思想新颖”有关；之所以能够“思想新颖”，与其不愿依傍司马氏更是不可分离。借用明人张溥为《嵇中散集》所作题辞：“集中大文，诸论为高，讽养生而达庄老之旨，辨管蔡而知周公之心，其时役役司马门下者，非惟不能作，亦不能读也。”[3]此等独立不羁的姿态，自然容易招来杀身之祸。

比起文章之高低，嵇、阮二人的不同遭遇，更为历来的论者所关注。同是德行奇伟，迈群独秀，为衰世所不容，可阮得以终其天年，而嵇则丧于司马氏之手，世人于是多喜就此大发议论。《与山巨源绝交书》中有云：“阮嗣宗口不论人过，吾每师之，而未能及。”连嵇氏本人都有此“自我批评”，世人于是更心安理得地认同阮籍之处世哲学。也有直接批评嵇之心高气傲，颇有将其归结为“性格悲剧”的，最明显的莫过于《颜氏家训》：“嵇康著养生之论，而以傲物受刑”；“嵇叔夜排俗取祸，岂和光同尘之流也”[4]。宋人叶适则另辟蹊径。在我看来，《石林诗话》对嵇殁而阮存的解释，更具洞见：

> 吾尝读《世说》，知康乃魏宗至婿，审如此，虽不忤钟会，亦安能免死邪？尝称阮籍口不臧否人物，以为可师；殊不然，籍虽不臧否人物，而作青白眼，亦何以异。籍之得全于晋，直是早附司马师，阴托其庇耳。史言：“礼法之士，疾之如仇，赖司马景王全之。”以此而言，籍非附司马氏，未必能脱也。今《文选》载蒋济《劝进表》一篇，乃籍所作。籍忍至此，亦何所不可为。籍著论鄙世俗之士，以为犹虱处乎裈中。籍委身于司马氏，独非裈中乎？观康尚不屈于钟会，肯

① 《魏晋风度及文章与药及酒之关系》，《鲁迅全集》第3卷。

② 《鲁迅全集》第10卷76页，第3卷第511页。

③ 张溥著、殷孟伦注《汉魏六朝百三家集题辞注》第92页，北京人民文学出版社1960年版。

④ 颜之推《颜氏家训》之《养生篇》及《勉学篇》。

卖魏而附晋乎？世俗但以迹之近似者取之，概以为嵇、阮，我每为之太息也。

叶氏的意见，更接近现代史学家陈寅恪、唐长孺等的论述。在《魏晋风度及文章与药及酒之关系》中，有这么一句话："嵇康的害处是在发议论；阮籍不同，不大说关于伦理上的话，所以结局也不同。"同文，依据传统的说法，鲁迅以为嘲笑钟会"也是嵇康杀身的一条祸根。"八年后，鲁迅撰《再论"文人相轻"》，重新阐释嵇康之死：

嵇康的送命，并非为了他是傲慢的文人，大半倒因为他是曹家的女婿，即使钟会不去搬弄是非，也总有人去搬弄是非的，所谓"重赏之下，必有勇夫"者是也。[1]

①《鲁迅全集》第6卷第336页。

作为曹家女婿，嵇康无可选择地处于司马氏的对立面。这种无法掩饰的政治立场，使得嵇康要不投降，要不对抗，没有装傻或转圜的余地。读读嵇康的《家诫》，不难明白叶适所说的致嵇康于死地的"不屈"。《家诫》当然也有世俗的一面，开篇仍见其志向远大：

人无志，非人也。但君子用心所欲，准行自当。量其善者，必拟议而后动。若志之所之，则口与心誓，死守无贰。耻躬不逮，期于必济。

此等"口与心誓，死守无贰"的人物，即便意识到面临的危险，仍会坚持"师心"与"使气"。

正是在这一点上，周氏兄弟出现明显的分歧。从《摩罗诗力说》赞赏屈原"放言无惮，为前人所不敢言"，到《汉文学史纲要》表彰司马相如与司马迁"桀骜不欲迎雄主之意"，再到《魏晋风度及文章与药及酒之关系》之认同嵇康"往往与古时旧说反对"，鲁迅追求的是反抗与独立。博识儒雅的周作人，则更倾向

于思想通达性情温润的陶渊明。至于嵇康的剑拔弩张，与知堂趣味相去甚远，难怪后者有意回避。周作人的远离嵇康，与其极力推崇的颜之推不谋而合。颜氏批评嵇康不善养生，身处乱世而仍有那么多的牢骚与不平，这不由得令人想起林语堂的"幽默文章"《悼鲁迅》。以"儒家之明性达理"，来嘲笑"战士"之"持矛把盾交锋以为乐"，未免失之轻薄[1]。

① 林语堂《悼鲁迅》，《宇宙风》32 期，1937 年 1 月。

周作人之追摹陶渊明，并非一蹴而就，而是历经十年的艰苦磨练。从"在文学上寻求慰安"的《自己的园地》（1923 年）出发，经由"作文极慕平淡自然的景地"的《雨天的书》（1925 年），再到声明"闭户读书"、却仍隐含忧愤的《永日集》（1929）和《看云集》（1932），终于，在 1932 年所撰致俞平伯信及《〈杂拌儿之二〉序》中，周氏表达了实现转变之自信："不佞自审近来思想益消沉耳，岂尚有五四时浮躁凌厉之气乎？""这是以科学常识为本，加之明净的感情与清澈的理智，调和成功的一种人生观。"[2]十年间，周氏的思考日渐成熟，其自我定位也日渐清晰。而 1934 年《五十自寿诗》的发表并引起极大争议，更使得其"现代隐士"的形象深入人心。

② 见《周作人书信》（上海：青光书局，1933）和《苦雨斋序跋文》（上海天马书店 1934 年版）。

就在世人纷纷评说周作人之"渐近自然"、"把生活当作一种艺术"以及陶渊明式的隐逸时[3]，周氏本人也开始大谈陶令之如何"高古旷达"。1929 年的《麻醉礼赞》中，周氏也曾提及陶诗之三句不离酒，但并无精彩的发挥。撰写于 1931 年的《〈苦茶随笔〉小引》则不一样，开始强调"古代文人中我最喜诸葛孔明与陶渊明"：前者的"知其不可而为之确是儒家的精神，但也何尝不即是现代之生活的艺术呢"？对于后者，"我却很喜欢他诗中对于生活的态度，所谓'衣沾不足惜，但使愿无违'，似乎与孔明的同是一种很好的生活法"。周氏关于陶渊明的引证与评述，集中在 1934 至 1936 年，且以《归园田居》、《自祭文》、《拟挽歌辞》等为中心，推崇其"看彻生死"，"乃千古旷达人"，其"以生前的感觉推想死后况味"，"大有情致"。周氏称，此种"婉而趣"的生活态度，正是自家追慕的"闲适"，亦即"大幽默"[4]

③ 参见陶明志编《周作人论》（上海北新书局，1934 年版）中废名《知堂先生》、许杰《周作人论》和曹聚仁《从孔融到陶渊明的路》三文。

对于隐者，周作人"向来觉得喜欢"，就因为在他看来，"中

④ 参阅《〈颜氏家训〉》、《鬼的生长》、《隅卿纪念》、《老年》、《关于家训》、《读戒律》、《自己的文章》等。

国的隐逸都是社会或政治的，他有一肚子理想，却看得社会浑浊无可实施"，于是只好当隐士去了——举出来的例子，恰好便是陶渊明[1]。可在具体谈论陶的诗文及人格时，周氏从来只提情致与闲适，而未及其被埋没的"一肚子理想"。即便提及陶诗里的刑天舞干戚案，也只谈校勘，而不及志向。直到已经物换星移的五十年代末，周作人方才承认《读山海经》之"慷慨激昂"，显示陶令也有"很积极"的一面，并反过来批评"古来都当他作隐逸诗人，这是皮相之见"[2]。后一种说法明显受鲁迅影响，也是三十年代的周作人所不愿接受的。

不能否认历代文人赞叹不已的"结庐在人境，而无车马喧"、"采菊东篱下，悠然见南山"，对于"久在樊笼里"者有极大的感召力。可陶渊明并非永远平淡恬静，《拟古》中的"少时壮且厉，抚剑独行游"，已经让人刮目；《读山海经》之"猛志"与《咏荆轲》的侠情，更为历代读陶者所关注。萧统《陶渊明集序》已称"吾观其意不在酒，亦寄酒为迹者也"。所谓"语时事则指而可想，论怀抱则旷而且真"，陶令不纯为世外高人，其赋辞归来、高蹈独善乃别有幽怀。朱熹更是一语破的：

> 陶渊明诗，人皆说是平淡，据某看他自豪放，但豪放得来不觉耳。其露出本相者，是《咏荆轲》一篇，平淡底人如何说得这样言语出来。(《朱子语类》卷140)

在回答陶渊明与韦应物的区别时，朱熹的说法非常有趣：

> 陶却是有力，但语健而意闲。隐者多是带气负性之人为之，陶欲有为而不能者也，又好名。韦则自在，其诗直有做不著处，便倒塌了底。

顾炎武同样谈论陶、韦，称其诗"何等感慨，何等豪宕"，足证其人"非直狷介，实有志天下者"(《菰中随笔》)。《咏荆轲》之"凌厉"，绝非"平淡"二字所能描述，历代评陶诗者没有异议；倒是

[1] 周作人《〈论语〉小记》，《苦茶随笔》，上海北新书局1935年版。

[2] 周作人《谈错字》，《风雨谈》，上海北新书局1936年版；《夸父追日》，《知堂集外文·四九年以后》，长沙岳麓书社1988年版。

《读山海经》常被解读为“词虽幽异离奇，似无深旨耳”；“皆言仙事，欲求出尘”，“总是遗世之志”[1]，很少像鲁迅那样，从“金刚怒目”的角度立论。

陶潜不只“把酒”，也会“抚剑”，这一点，并非现代人的独特发现。龚自珍《己亥杂诗》中的“舟中读陶诗三首”，便将陶潜与屈原、孔明相提并论，强调其豪情与侠骨，甚至认定其性情磊落远在杜甫之上：

> 陶潜诗喜说荆轲，想见《停云》发浩歌。
> 吟到恩仇心事涌，江湖侠骨恐无多。
> 陶潜酷似卧龙豪，万古浔阳松菊高。
> 莫信诗人竟平淡，二分梁甫一分骚。
> 陶潜磊落性情温，冥报因他一饭恩。
> 颇觉少陵诗吻薄，但言朝叩富儿门。

唐宋以降，陶令确实主要作为隐逸诗人而受到尊崇。但同样不可忽视的是，其“带气负性”，历来不乏解人。当然，渲染其“平淡”，抑或突出其“豪侠”，很大程度取决于读陶者的志趣与心境。

正因如此，当曹聚仁评述《五十自寿诗》，并以陶渊明比附周作人时，语调相当克制：

> 周先生近年恬淡生涯，与出家人相隔一间，以古人相衡，心境最与陶渊明相近。朱晦庵谓“隐者多是带性负气之人”，陶渊明淡然物外，而所向往的是田子泰、荆轲一流人物，心头的火虽在冷灰底下，仍是炎炎燃烧着。周先生自新文学运动前线退而在苦雨斋谈狐说鬼，其果厌世冷观了吗？想必炎炎之火仍在冷灰底下燃烧着。[2]

只是由于周氏本人以及诸同道对于“平淡”的过分推崇，越说越玄虚，引起左翼文化人的反感，这才有鲁迅揪住一则短文大发议

① 参见《陶渊明诗文汇评》第288～310页，北京中华书局1961年版。

② 曹聚仁《周作人先生的自寿诗——从孔融到陶渊明的路》，1934年4月24日《申报·自由谈》。

论的“轶事”。

1935年12月，朱光潜在《中学生》杂志六十号上发表《说“曲终人不见，江上数峰青”》。此文系答复夏丐尊关于钱起这两句诗“究竟好在何处”的提问，本是卑之无甚高论。可朱君不愿就诗论诗，希望借此发挥其别具心得的“静穆说”。于是有了以下这段被鲁迅揪住不放的妙语：

> “静穆”是一种豁然大悟，得到归依的心情。它好比低眉默想的观音大士，超一切忧喜，同时你也可说它泯化一切忧喜。这种境界在中国诗里不多见。屈原阮籍李白杜甫都不免有些像金刚怒目，愤愤不平的样子。陶潜浑身是“静穆”，所以他伟大。

朱氏学有根基，将“静穆”作为艺术的最高境界，自成一家之言。只是其言必称希腊，靠“打杀”屈原、阮籍来“垫高”自家的美学理想，为鲁迅所不耻。即便如此，鲁迅反应的迅速而强烈，仍远远超出对一篇通俗文章的“斧正”：

> 我总以为倘要论文，最好是顾及全篇，并且顾及作者的全人，以及他所处的社会状态，这才较为确凿。要不然，是很容易近乎说梦的……自己放出眼光看过较多的作品，就知道历来的伟大的作者，是没有一个“浑身是‘静穆’”的。陶潜正因为并非“浑身是‘静穆’，所以他伟大”。现在之所以往往被尊为“静穆”，是因为他被选文家和摘句家所缩小，凌迟了。[①]

① 《鲁迅全集》第6卷第430页。

这篇《“题未定草”（七）》，是和《“题未定”草（六）》同时初刊于上海《海燕》月刊第一期（1936年）的，二文题旨相近，可互相参照，后者同样提及陶渊明，同样强调其并非“整天整夜的飘飘然”：

又如被选家录取了《归去来辞》和《桃花源记》，被论客赞赏着“采菊东篱下，悠然见南山”的陶潜先生，在后人的心目中，实在飘逸得太久了……就是诗，除论客所佩服的“悠然见南山”之外，也还有“精卫衔微木，将以填沧海，形夭舞干戚，猛志固常在”之类的“金刚怒目”式，在证明着他并非整天整夜的飘飘然。这“猛志固常在”和“悠然见南山”的是一个人，倘有取舍，即非全人，再加抑扬，更离真实。[①]

表面上一讥朱光潜“摘句”，一批施蛰存“选文”，涉及的是读书方法以及文学批评的原则。可为何又有“我每见近人的称引陶渊明，往往不禁为古人惋惜”[②]？分明是施、朱之外，另有所指。考虑到其时周作人正大谈陶渊明，追随者也喜欢以陶说周，而同属“京派”文人的周、朱，关系又非同寻常——后者还曾专门撰文，赞赏前者之“能领略闲中清趣”[③]。种种迹象表明，鲁迅对于陶潜形象的修正，与乃弟大有关系。

在众多关于《五十自寿诗》的评述中，曹聚仁的《从孔融到陶渊明的路》最值得重视。称“周先生十余年间思想的变迁，正是从孔融到陶渊明二百年间思想变迁的缩影”，此语可与前一年刘半农为《初期白话诗稿》所撰《序目》相参照：

这十五年中国内文艺界已经有了显著的变动和相当的进步，就把我们这班当初努力于文艺革新的人，一挤挤成了三代以上的古人，这是我们应当于惭愧之余感觉到十二分的喜悦与安慰的。[④]

与刘半农的思路不同，曹聚仁强调的是周氏的“备历世变，甘于韬藏”，其以隐士生活自全，乃时势所逼，不得不然。只从时势变迁着眼，而不考虑新世代的崛起与思想潮流的转移，未免低估了周氏“隐逸”的象征意义。尽管如此，曹氏还是提供了一个很好的思考线索：从孔融到陶渊明。

正如鲁迅所说的，“陶潜之在晋末，是和孔融于汉末与嵇康

①②《鲁迅全集》第6卷，第422页。

③ 朱光潜《周作人〈雨天的书〉》，《一般》1卷3期，1926年11月。

④ 刘半农编《初期白话诗稿》，北平星云堂书店1933年版。

于魏末略同，又是将近易代的时候”——同处风云际会而又遍地荆棘的易代之际，孔、陶的生存策略大有差异。“孔融作文，喜用讥讽的笔调”，而且专与最高当局过不去，难怪曹操要将其杀掉。陶潜虽“于世事也并没有遗忘和冷淡，不过他的态度比嵇康阮籍自然得多”，故博得“田园诗人”的名称[①]。据冯雪峰回忆，鲁迅“曾以孔融的态度和遭遇自比”[②]，可想而知，对“悠然见南山”的陶徵士，鲁迅不会特别感兴趣。《“题未定”草》之六、之七辨白陶潜并非浑身静穆，《隐士》、《病后杂谈》等，更干脆拿陶令之“雅”开玩笑。可惜的是，周氏兄弟之谈论陶渊明，多及其政治态度，而很少将其置于思想史背景来考察。

① 《魏晋风度及文章与药及酒之关系》，《鲁迅全集》第3卷。

② 冯雪峰《鲁迅论》，《雪峰文集》第4卷，北京人民文学出版社1985年版。

依照史家陈寅恪的观点，陶渊明的“平淡”与“自然”，并非“落伍”，而是一种独立的思想创造。既不同于尚老庄是自然者之“避世”，也不同于尚周孔是名教者之“进取”，更不同于名利兼收的“自然名教两是之徒”，而是别创一种足可安身立命的“新自然说”：

> 惟其仍是自然，故消极不与新朝合作，虽篇篇有酒，而无沉缅任诞之行及服食求长生之志。

寅恪先生强调，陶氏的新自然说与魏晋之际持自然说最著之嵇康、阮籍血脉相连，同样涉及家世姻亲及宗教信仰，而其隐含着反抗与激情。而其“惟求融合精神于运化之中”，“实外儒而内道”，“与千年后之道教采取禅宗学说以改进其教义者，颇有近似之处”。若此说属实，则陶氏不愧为“吾国中古时代之大思想家”[③]。陶氏是否“大思想家”尚可商议，可将其“生活方式”作为一种思想史现象来审视，寅恪先生的眼光大可借鉴。

可惜，三十年代的中国文人，面对新文化运动退潮后同人间“有的高升，有的退隐，有的前进”局面[④]，无力深入到思想史层面探讨，大多只在是否坚持知识者的批判立场上作文章。局限于道德判断，不但容易持论过苛，而且可能漠视学术史、思想史上的突破与创造。正因如此，在我看来，曹聚仁等虽找了个好题

③ 陈寅恪《陶渊明之思想与清谈之关系》，《金明馆丛稿初编》，上海古籍出版社1980年版。

④ 参阅鲁迅《〈自选集〉自序》，《鲁迅全集》第4卷第456页。

目，借“从孔融到陶渊明”来解读三十年代中国知识分子的心路历程，却没有真正做好这篇大文章。

四、乱世中的“思想通达”

谈论六朝文章，嵇康与陶潜，都是题中应有之义：评价可以有高低，但无论如何绕不过去。至于颜之推，可就不一样了，在被章门师徒“发现”之前，很少有人将其作为文学家认真看待。《北齐书·文苑传·颜之推传》提及其“文致清远”，不过指的是《观我生赋》。此赋与庾信的《哀江南赋》命意大同，皆哀音苦节，有赞许其“颇为悃款”者，也有称其“文情远逊”的[1]。但颜氏主要不以赋家名世，使其得以不朽的，无疑是《家训》二十篇。

在漫长的历史岁月中，《颜氏家训》因“篇篇药石，言言龟鉴”而广为流传。世人对于此书的理解与评价，多集中在事理与学问，如宋人沈揆《〈颜氏家训〉跋》称：

> 颜黄门学殊精博。此书虽辞质义直，然皆本之孝弟，推以事君上，处朋友乡党之间，其归要不悖《六经》，而旁贯百氏。至辩析援证，咸有根据；自当启悟来世，不但可训思鲁、愍楚辈而已。

清人黄叔琳的意见大致相同：“人之爱其子孙也，何所不至哉！爱之深，故虑焉而周；虑之周，故语焉而详。”颜著之所以度越众贤，就在于“其谊正，其意备。其为言也，近而不俚，切而不激”。清人卢文弨强调其“委曲近情，纤悉周备”，此语为周作人《关于家训》所引，故广为人知。可卢氏注重的，依然是“家训”的启蒙意义：“立身之要，处世之宜，为学之方，盖莫善于是书，人有意于训俗型家者，又何庸舍是而叠床架屋为哉？”[2]也就是说，此书虽流传甚广，基本上是被当作“思想读物”，论者只及其世事洞明与学识渊博。直到今天，将《颜氏家训》作为文章阅读的，依然是少数[3]。章太炎及其弟子对《颜氏家训》的褒扬之所以值得关注，因其直接牵涉周作人的为人与为文，乃现代思想史、文学史上的

① 参阅沈豫《秋阴杂记》卷八以及钱钟书《管锥编》第4册第1547页（中华书局1979年版）。

② 参阅黄叔琳《〈颜氏家训节钞本〉序》和卢文弨为抱经堂丛书本《颜氏家训》所作的序。

③ 郭预衡《中国散文史》上册（上海古籍出版社1986年版）有关于颜之推的论述；王利器《颜氏家训集解》则持传统观点，其《叙录》称此书价值有五：对于研究《南》《北》诸史，可供参考；对于研究《汉书》，可供参考；对于研究《经典释文》，可供参考；对于研究《文心雕龙》，可供参考；《音辞》一篇，尤为治音韵学者所当措意。

一个重要关节。从嵇到陶，大约一百五十年；从陶到颜，又是一个一百五十年。借助于三百年间三个文人的命运及其思想史、文学史意义的思考，周氏兄弟完成了各自的形象塑造。

章太炎以其特有的敏感，在《检论·案唐》中首先提出颜之推在中国思想史上的意义。章氏认为，唐代因科举及政俗而过分注重华辞，"韩、李之徒，徒能窥见文章华采，未有深达理要、得与微言者"。对于主张"学贵其朴，不贵其华"的太炎先生来说，作为文人的颜之推，反而值得欣赏："若夫行己有耻，博学于文，则可以无大过。隋唐之间，其惟《颜氏家训》也。"[1]晚年讲学苏州，太炎依然不忘颜氏，在"文学略说"部分，称"之推文学之士，多学问语"，又引《颜氏家训》之"别易会难，古人所重；江南饯送，下泣言离"，说明"论感情，亦古人重于后人"："非独爱别离如此，即盃酒失意，白刃相仇，亦惟深于感情者为然。"章氏承认《颜氏家训》"言处世之方，不及高深之理"[2]可欣赏博于学且深于情。这一论述角度，与周作人颇为相似。

周作人喜欢列举其追慕的古人，谈孔丘、诸葛亮、陶渊明，取其人格及生活态度；举王充、李贽、俞正燮，注重的则是思想[3]。至于兼及人格、思想与文章，周氏最欣赏的，很可能是颜之推。四十年代中期，周氏曾表示，颜之"理性通达，感情温厚，气象冲和，文词渊雅"，乃是其理想的境界[4]。

二十年代初，周作人在孔德学校中学部教国文课，便选用《孟子》、《颜氏家训》、《东坡尺牍》作为教材[5]。三十年代中在北大讲"六朝散文"，给听众留下深刻印象的，也是这部《颜氏家训》。半个多世纪后追忆，张中行、金克木都言之凿凿，前者更"由此可以推知他的'所知'是，文章要有合乎人情物理的内容，而用朴实清淡的笔墨写出来"[6]。相对来说，柳存仁的描述更精彩。就在鲁迅去世的第二天，周作人照样挟着一册《颜氏家训》，走进北大的教室：

> 上了一点钟的课，沉沉静静的，大家既不开口发问或表示悼慰，周先生也单是念着书本讲话。忽然，下课的铃声响

① 《章太炎全集》第3卷第450~452页。

② 章太炎《国学讲演录》第237页、245页、237页，上海华东师范大学出版社1995年版。

③ 参阅周作人《关于英雄崇拜》(《苦茶随笔》)，《启蒙思想》(《药堂杂文》，北京新民印书馆1944版)及《我的杂学》(《苦口甘口》，上海太平书局1944版)等。

④ 周作人《文坛之外》，《立春以前》，上海太平书局1945年版。

⑤ 参见周作人《苦茶随笔》中《隅卿纪念》一文。

⑥ 参阅《负暄琐话》(张中行著，黑龙江人民出版社1986年版)第37页和《金克木小品》(中国人民大学出版社1992年版)第156页。

了，启明先生挟起书，说："对不起，下一点钟我不来了，我要到鲁迅的老太太那里去。"这个时候，看了他的脸色的肃穆，沉静，幽黯，真叫人觉得他悲痛的心境的忧伤，决不是笔墨或语言所能够形容出的了。他并没有哭，也没有流泪，可是眼圈有点红热，脸上青白的一层面色，好像化上了一块硬铅似的。这一点钟的时间，真是一分钟一秒钟的慢慢的挨过，没有一个上课的人不是望着他的脸，安静的听讲的。这个时候容易叫你想起魏晋之间的阮籍丧母的故事。启明先生讲的是颜之推的《兄弟》篇，这可纪念的一课也是不 rotten 的。[1]

如此合于礼，深于情，蕴藉温润，纯是晋人风采，很容易让人联想起谢安的故事。不知是周氏刻意摹仿，还是作者妙笔生花。《颜氏家训·兄弟》有云："人或交天下之士，皆有欢爱，而失敬于兄者，何其能多而不能少也！人或将数万之师，得其死力，而失恩于弟者，何其能疏而不能亲也！"周氏兄弟由"怡怡"而"反目"，文艺界尽人皆知；选择兄长去世的那天，讲《兄弟》篇，实在太戏剧化了，或许是叙述者略加修饰，借以表达惋惜之意。

不过，借《颜氏家训》的阅读，凸显周氏兄弟的分歧，倒是一个很有趣的题目。周作人经常在文章中提及"思想通达"的颜之推，且将其与陶潜、傅山以及日本的兼好、芭蕉等相比附[2]，可正面论述颜书的，只有《〈颜氏家训〉》（1934 年 4 月）和《关于家训》（1936 年 1 月）二文。其兄长鲁迅，恰好也有两篇谈论《颜氏家训》的杂文，可供参照阅读。鲁迅在 1923 年 5 月 13 日的日记中，曾记下"夜重装《颜氏家训》二本"，但未作任何评价。在三十年代以前，鲁迅似乎从没对此书发表意见。只是有感于当时的社会思潮，鲁迅才在 1933 年 10 月撰《扑空》，1934 年 5 月作《儒术》。鲁迅的杂文，直接针对的是给青年开书目的施蛰存，以及在无线电台演讲的冯明权；周作人则只是介绍自己何以特别喜欢《颜氏家训》。略为排比写作时间，仔细玩味言外之意，我以

① 柳存仁：《北大和北大人·不是万花筒》，《宇宙风乙刊》36 期，1941 年 1 月。

② 参阅周作人的《鬼的生长》（《夜读抄》）和《老年》（《风雨谈》）。

为，二者不无关联。

在二三十年代的中国文坛上，宣讲颜之推且广为人知的，只能是周作人。施蛰存给青年开书目时列入《颜氏家训》，绝非“独立的发现”。鲁迅当然明白这一点，这才有文章“并非专为他个人而作的”的表白。鲁迅称，“这虽为书目所引起，问题是不专在个人的，这是时代思潮的一部”。这里所说的“思潮”，当然包括乃弟。本世纪三十年代，颜氏名声迅速上扬，周氏堪称“始作俑者”。因为，太炎先生的《国故论衡》不为一般大众所了解，而苏州讲学又在日后，且传播面不会很广。《颜氏家训》之从“启蒙读物”上升为“经典著作”，周作人起了关键性的作用。请看鲁迅是如何评说颜氏此书：

> 这《家训》的作者，生当乱世，由齐入隋，一直是胡势大张的时候，他在那书里，也谈古典，论文章，儒士似的，却又归心于佛，而对于子弟，则愿意他们学鲜卑语，弹琵琶，以服事贵人——胡人。这也是庚子义和拳败后的达官，富翁，巨商，士人的思想，自己念佛，子弟却学些“洋务”，使将来可以事人：便是现在，抱这样思想的人恐怕还不少。[①]

关于教子弟学鲜卑语事，鲁迅记忆有误，把颜之推的态度弄反了。好在鲁迅很快作了自我更正。在《教子》篇中，颜之推是如此对待齐士的热心介绍经验：

> 吾时俯而不答。异哉，此人之教子也！若由此业，自致卿相，亦不愿汝曹为之。

对于颜氏在书中所表现出来的骨气，后人多有表示赞赏的。如顾炎武《日知录》卷十三“廉耻”则引录这段话后，有云：

> 嗟乎！之推不得已而仕于乱世，犹为此言，尚有《小宛》诗人之意；彼阉然媚于世者，能无愧哉！

① 《鲁迅全集》第5卷第349、353页。

现实生活中的颜之推，与《教子》篇中所体现出来的，有不小的距离。这也是鲁迅在订正错误的同时，对“颜氏的渡世法”仍持严厉批评态度的原因。为严谨起见，鲁迅将齐士与颜氏合而为一，称为“北朝式道德”，并断言其“也还是社会上的严重的问题”。

第二年，又有“时贤”出来宣讲《颜氏家训》中的《勉学》篇，其强调有学艺者，即使兵荒马乱，也能“触地而安”，尤为鲁迅所反感。联系到时局艰危，鲁迅感慨遥深：

> 这说得很透彻：易习之伎，莫如读书，但知读《论语》《孝经》，虽则被俘虏，犹能为人师，居一切别的俘虏之上。这种教训，是从当时的事实推断出来的，但施之于金元而准，按之于明清之际而亦准。现在忽由播音，以“训”听众，莫非选讲者已大有感于方来，遂绸缪于未雨么？[1]

最后一句体现出来的忧患，实在刻骨铭心，而且竟很快地“不幸而言中”。理解这一点，才能明白鲁迅为何对颜之推持如此苛刻的态度。《扑空》中所称的“假使青年，中年，老年，有着这颜氏式道德者多，则在中国社会上，实是一个严重的问题，有荡涤的必要”，除了“颜氏”一词有待修正，基本立论没有必要改动。鲁迅当然明白“家训”这一文体的特殊性，《魏晋风度及文章与药及酒之关系》便对高傲的嵇康竟在《家诫》中教儿子“做人要小心”表示理解与同情；鲁迅愤怒的是世人对于《颜氏家训》的过分推崇，将不得已而为之的“生存技巧”合理化，因而导致民心溃散、风雅凋零。

有趣的是，周作人撰于1934年4月的《〈颜氏家训〉》同样提及《教子》篇中齐士教儿学鲜卑语事，对颜“俯而不答”的态度表示赞赏：“此事传诵已久，不但意思佳，文字亦至可喜，其自然大雅处反比韩柳为胜。”同样拒绝齐士式卑微的处世哲学，周作人不像鲁迅那样嫉恶如仇且浮想联翩，反而强调身处乱世之艰难。言外之意，不满时人对颜氏的苛责：

①《鲁迅全集》第6卷第33页。

> 六朝大家知道是乱世，颜君由梁入北齐，再入北周，其所作《观我生赋》云，"予一生而三化，备荼苦而蓼辛"，注谓已三为亡国之人，但是不二三年而又入隋，此盖已在作赋之后欤。积其一身数十年患难之经验，成此二十篇书以为子孙后车，其要旨不外慎言谨迹，正是当然，易言之即苟全性命于乱世之意也。但是这也何足为病呢，别人的书所说无非也只是怎样苟全性命于治世而已，近来有识者高唱学问易主赶快投降，似乎也是这一路的意思罢。

最后一句，话中有话。参照《关于家训》之嘲笑"后世宣传家"写文章时极不诚实，"自己猴子似的安坐在洞中只叫猫儿去抓炉火里的栗子"，不难明白其所指。三十年代周氏兄弟之间深深的隔膜，于此可见一斑。周作人出于对"宣传家"的反感，强调"说话负责任"，本不无道理；可由此转而怀疑鲁迅对社会思潮的忧虑，则显得"所见者小"[①]。

《颜氏家训》之《勉学》篇，不及道德精微，只讲利害得失，本就有"取便"的意味；其批评"嵇叔夜排俗取祸"，更因强调"全真保性"，而很容易滑入"偷生"。《养生》篇有云："夫养生者先须虑祸，全身保性，有此生而后养之，勿徒养其无生也。"这句可圈可点的"见道语"（黄叔琳批），虽有"行诚孝而见贼，履仁义而得罪，丧身以全家，泯躯而济国，君子不咎也"作为补充，仍不改其"苟全性命于乱世"的初衷。比起后世"道学家"的虚假与骄矜，颜氏的低姿态叙述自有其好处，起码是"深明世故"，"懂得人情物理"。

三十年代中期的周作人，讲情理，重常识，求节制，主要体现"得体地活着"，不再"知其不可而为之"，故"温润"有余，而"勇猛"不足。1934 年夏访日，周氏花二十钱烧了一只小花瓶，题上杜牧《遣兴》诗句："忍过事堪喜"。第二年，在《杜牧之句》中，周作人解释为何喜欢这句诗："我不是尊奉它作格言，我是赏识他的境界。这有如吃苦茶。"借"吃苦茶"这"大人的可怜处"，论证

① 周作人《〈颜氏家训〉》，《夜读抄》；《关于家训》，《风雨谈》。

"忍辱"之微妙。由"苦雨"而"苦茶"而"苦住",周氏未免过分重视"苦"过之"甜"、"忍"后之"喜"了。两年后,就在北京城沦陷前夕,周作人撰《桑下谈·序》,重引杜牧的"忍过事堪喜",称:"这苦住的意思我很喜欢,曾经想借作庵名";"反正在中国旅行也是很辛苦的,何必更去多寻苦吃呢"[①]。如此谈论"隐逸",已经没有丝毫"带气负性"的意味,纯为"苟全性命于乱世"。难怪论者怀疑其不断宣讲"忍辱",乃是对于自己日后的命运"有所自觉或预感"[②]。

从"悠然见南山"的陶渊明,转为力求"全身保性"的颜之推,周作人论说对象的转移,固然是"乱世"阴影的压迫日渐严重,可也跟其趋向于屈从与忍辱大有关系。博学通识的周氏,又一次找到了"合适"的话题。正因为对《颜氏家训》这一话题背后的意味十分了然,力主独立与反抗的鲁迅,才会如此反感。倘说鲁迅对于陶诗的辨正,正有学术争鸣的姿态;评说颜著时之声色俱厉,则只能读出对"北朝式道德"泛起之高度警觉。

正如周作人所说的,"古人的家训","在一切著述中这总是比较诚实的",从汉人马援《诫兄子严敦书》、晋人陶渊明《与子俨等疏》,到明末清初的傅青主《家训》、冯钝吟《家戒》,均通达人情,少有伪饰。而在众多家训中,颜氏的著述之所以鹤立鸡群,最为后人所称道,就因其"宽严得中,而文词温润与情调相副,极不易得"[③]。这种兼及思想与文辞的评判,方是周作人的独家秘诀。

《夜读抄·〈颜氏家训〉》中有一段话,常常出现在周氏关于六朝文章的论述中,只不过略有增删而已:

> 南北朝人的有些著作我颇喜欢。这所说的不是一篇篇的文章,原来只是史或子书,例如《世说新语》、《华阳国志》、《水经注》、《洛阳伽蓝记》,以及《颜氏家训》。其中特别又是《颜氏家训》最为我所珍重,因为这在文章以外还有作者的思想与态度都很可佩服。

① 参阅周作人的《杜牧之句》(《苦竹杂记》,上海良友图书公司 1936 年版)和《桑下谈·序》(《秉烛后谈》,北京新民印书馆 1944 年版)。

② 参阅钱理群《周作人传》第 424 页,北京出版社 1990 年版。

③ 参见周作人的《关于家训》和《〈颜氏家训〉》二文。

这里讲的是,“文章以外”,很可佩服的,“还有作者的思想与态度”;《风雨谈·关于家训》则反过来,强调“见识情趣皆深厚”之外,还有“文章亦佳”:

> 《颜氏家训》成于隋初,是六朝名著之一,其见识情趣皆深厚,文章亦佳,赵敬夫作注将以教后生小子,卢抱经序称其委曲近情,纤悉周备,可谓知言。

周氏十分喜欢伍绍棠的《〈南北朝文钞〉跋》,曾在文章中多次引用。遗憾的是,伍跋遗漏了这情文俱佳的颜著,《关于家训》于是表示一点小小的不满。将《颜氏家训》作为“六朝文章”来解读,此乃周作人品味独特且过人处。

在《立春以前·文坛之外》中,周作人称其理想是达到《颜氏家训》的境界:“理性通达,感情温厚,气象冲和,文词渊雅。”可惜的是,此文写于1944年12月5日——此前半个月,周氏参加伪华北政务委员会公祭汪精卫大会;此后一年,周氏因汉奸罪而锒铛入狱——这一写作背景,使得其倾心“思想通达”很难被公正对待。至于“文词渊雅”,更是被视为“末务”,未曾引起足够的关注。其实,谈论本世纪中国“六朝文章的复兴”,章太炎之推崇王弼、裴頠与范缜,鲁迅之追慕嵇康,以及周作人之发现“吾家世文章,甚为典正,不从流俗”的颜之推[①],都是至关重要的一环。

① 参见《颜氏家训》的《文章》篇。这里的“典正”,直接针对的是“今世音律谐靡,章句偶对,讳避精详,贤于往昔多矣”。

五、“谬种”与“妖孽”的不同命运

谈论“六朝文章的复兴”,首先必须面对的,便是五四先驱者对于“选学”的激烈批判。钱玄同的“桐城谬种,选学妖孽”说,不只当年风行一时,经由文学史家的再三诠释,更成为五四文学革命的代表性口号之一。可仔细分疏,“谬种”与“妖孽”的命运不尽相同。章门弟子的文学趣味,决定了其论述策略,必然是“厚此薄彼”;“选学”不但没有受到彻底的清扫,反而成为新文化人批判桐城文章的重要武器。

作为五四文学革命的发轫之作，胡适的《文学改良刍议》和陈独秀的《文学革命论》，共设立了三个批判的靶子：桐城派、骈体文和江西诗派。相对来说旧学修养更深的钱玄同，则牢牢锁定在“当世所谓能作散文之桐城钜子，能作骈文之选学名家”[①]。比陈独秀的“十八妖魔”说更刻毒，钱氏径呼“桐城”为“谬种”、“选学”为“妖孽”，而且一而再，再而三，从不改口，断然拒绝学术研究不该采用“谩骂”方式的批评[②]。在“疑古玄同”看来，文选派与桐城派乃新文化运动的最大障碍，非予以彻底的打击，白话文章无法真正成长：

> 这两种文妖，是最反对那老实的白话文章的。因为做了白话文章，则第一种文妖，便不能搬运他那些垃圾的典故，肉麻的词藻；第二种文妖，便不能卖弄他那些可笑的义法，无谓的格律。[③]

钱氏对“彼古奥之周秦文，堂皇之两汉文，淫靡之六朝文，以及摇头摆尾之唐宋八大家文”，似乎都无好感，可真正不满的还是当下文坛，即所谓“惟选学妖孽所尊崇之六朝文，桐城谬种所尊崇之唐宋文”。这篇《论应用之文亟宜改良》，讨论的是国文教科书的编选，不妨作为普及型的文学史框架阅读。而钱氏的策略，有明确的针对性，恰好应了那“一切历史都是当代史”的名言。钱氏称：“其实所谓‘说理精粹行文平易’者，固未尝不在周秦两汉六朝唐宋文中也”，只不过时人不识而已；当务之急是批判桐城、选学二派，至于同样主张追慕古人的周秦两汉派，可网开一面，就因为“其人尚少”，“间或有之，亦尚无选学妖孽桐城谬种之臭架子，故尚不讨厌”[④]。以上说法，都是革命家的思路——不必顾虑是否祸及无辜，方能如此大刀阔斧；唯有如此旗帜鲜明，方能吸引广大读者。即便放在五四的学术语境中，钱氏的论述，也并非最出色；可“桐城谬种，选学妖孽”这一口号，足以使其得到后人充分的体认。

在当代文坛三大流派中，选择“桐城”与“选学”开刀，而且

① 钱玄同《寄陈独秀》，《中国新文学大系·建设理论集》，上海良友图书公司1935年版。

② 参见刊于《新青年》2卷6期及3卷1～6期上的钱氏致陈独秀、胡适信。

③ 钱玄同《〈尝试集〉序》，《中国新文学大系·建设理论集》。

④ 钱玄同《论应用之文亟宜改良》，《新青年》3卷5号，1917年7月。

以极端激烈的批判，引起对手及公众的广泛关注，钱氏对自己的这一工作，明显十分得意。三十年代中期，新文化人对古文的研究已经大为深入，评价的基调也从全盘否定转为选择汲取，钱氏仍念念不忘其“发明权”。1934 年和周作人《五十自寿诗》，有云：“腐心桐选诛邪鬼，切齿纲伦打毒蛇。”据周氏称，钱玄同后来将这两句改为语意更加显豁的“推翻桐选驱邪鬼，打倒纲伦斩毒蛇”[①]。钱氏的自信并非毫无道理，作为此口号仍未过时的证据，不妨举出鲁迅的《感旧》。这篇发表在 1933 年 10 月《申报·自由谈》上的杂文，对“劝人读《庄子》《文选》了”的复古思潮很不以为然，称此乃新瓶装旧酒，“大可以埋伏下‘桐城谬种’或‘选学妖孽’的喽罗”[②]。可即便如此，这句极为流行的口号，仍无法标示新文学的真正走向。

① 参见周作人《知堂回想录》与《钱玄同的复古与反复古》。

②《鲁迅全集》第 5 卷第 325 页。

作为五四文学革命的主将，胡适与周作人的选择，似乎更能代表这一运动的发展趋势。在狂飙突进的《新青年》时期，新文化人确有横扫文坛、否定一切既有权威的姿态。随着新文化运动的节节胜利，胡、周等人对“旧文学”的态度日渐宽容，评价也随着发生微妙的变化。其中一个重要标志，便是对于“桐城”与“选学”，不再一棍子打死。一旦超越“全盘性反传统”的思维模式，强调理解与选择，个人趣味立即呈现，新文化人的“统一战线”迅速瓦解。

对于此前全盘否定的“谬种”与“妖孽”，新文化人开始进行理性而具体的分析，胡、周于是出现明显的分歧。先看看胡适是如何评价桐城古文的。在《五十年来中国之文学》中，有一段概括性的论述，很能体现胡适的趣味：

> 平心而论，古文学之中，自然要算“古文”（自韩愈至曾国藩以下的古文）是最正当最有用的文体。骈文的弊病不消说了。那些瞧不起唐、宋八家以下的古文的人，妄想回到周、秦、汉、魏，越做越不通，越古越没有用，只替文学界添了一些似通非通的假古董。唐、宋八家的古文和桐城派的古文的长处只是他们甘心做通顺清淡的文章，不妄想做假古

董。学桐城古文的人，大多数还可以做到一个“通”字；再进一步的，还可以做到应用的文字。故桐城派的中兴，虽然没有什么大贡献，却也没有什么大害处。他们有时自命为“卫道”的圣贤，如方东树的攻击汉学，如林纾的攻击新思潮，那就是中了“文以载道”的话的毒，未免不知分量。但桐城派的影响，使古文做通顺了，为后来二三十年勉强应用的预备，这一点功劳是不可埋没的。

在胡适的论述框架中，古文是“死文学”，只有白话才是“活文学”。桐城文章能获得如此的理解与同情，已属不易。具体评述时，只字不提追慕秦汉者，更不要说步武六朝的，桐城文章仿佛成了“旧文学”的惟一代表。承认“章炳麟的古文学是五十年来的第一作家”，同时强调其“及身而绝”——胡适断然拒绝“回到魏晋”的主张[①]。至于章氏“并不反对桐城派的古文”，胡适的解说，似乎不得要领。

① 胡适《五十年来中国之文学》，《胡适文存》二集，上海亚东图书馆，1924年版。

在《菿汉微言》中，章太炎称桐城文章“雅驯近古，是亦足矣”，针对的是今日“明末猥杂佻脱之风”复作。这一针贬时弊的发言姿态，在太炎先生的《自述学术次第》中，有更加清晰的表白：“今世文学已衰，妄者皆务为骩骳，亦何暇訾议桐城义法乎？”不想攻击桐城文章，只是因其“文能循俗”且易于模仿，“后生以是为法，犹有坛宇，不下堕于猥言醜辞，兹所以无废也”。倘作文学评价，当世文人中，章氏最为欣赏的，是辑《八代文粹》、一意追慕六朝的王闿运，因其“能尽雅”[②]。明明追慕六朝，却又不愿过分鄙薄桐城文章，其中的奥妙，不妨借用王闿运弟子廖平的说法：

② 《与人论文书》，《章太炎全集》第4卷168页，上海人民出版社1985年版。

至桐城派古文，天分低者可学之。桐城派文但主修饰，无真学力，故学之者无不薄，其欲求乱头粗服之天姿国色，于桐城派文，不可得也。[③]

③ 转录自钱基博《现代中国文学史》第67页，长沙岳麓书社1986年版。

区分为人与为己、才厚与才薄、独创与因袭，晚清之追慕魏晋风

度、六朝文章者，也有并不特别排斥桐城派的。可是，将其定义为“天分低者”的摹仿对象，这种居高临下、近乎怜悯的目光，不也是对于桐城文章的蔑视？这与适之先生表彰其“使古文做通顺了”的功劳，不可同日而语。以胡适的文学眼光，“通”与“不通”，最为关键。桐城能做“通顺清淡的文章”，胡适的这一评价，与其对“有欠文明”的骈体文始终不渝的攻击[①]，恰好形成了鲜明的对照。

在古代中国的“文章”中，胡适欣赏的是唐宋八大家及其后裔桐城古文。周作人则相反，正是在对韩柳文及桐城派持续不断的批判中，逐渐领略六朝文章的“质雅可诵”确有不可及处。三十年代中期，周氏在北大开设“六朝散文”课，其课程纲要称：“不必持与唐宋古文较短长，但使读者知此类散文亦自有其佳处耳。”可紧接着的按语，很快打破了作者表面的中立：“案成忍斋示子弟帖云：近世论古文者以为坏于六朝而振于唐，然六朝人文有为唐人之所必不能为，而唐人文则为六朝才人之所不肯为者矣。”[②]在周氏“重写文学史”的过程中，批判桐城在前，表彰六朝在后；而且，表彰六朝的风流蕴藉，往往是为了反衬韩柳及桐城的虚骄粗犷。应该说，对于桐城文章的清算，才是周人最为用力处。

新文化运动初期，胡适、陈独秀、钱玄同、傅斯年等，都对桐城文章有过严厉的批评。二十年代中期以后，桐城已成死老虎，昔日的反对者，也都不屑挥拳相向[③]。惟独周作人，认定兹事体大，战斗尚未结束，因而锲而不舍地挖桐城的祖坟。之所以称为“挖祖坟”，因周氏不但批桐城，而且更批桐城追摹的唐宋八大家；不但批八大家，而且主要火力集中在领头的韩愈。清人之批桐城，多将其与唐宋八大家区别对待，若蒋湘南《与田叔子论古文书》称：“非八家之弊古文，乃学八家者之弊八家也。”章太炎开始批评“宋世吴蜀六士”，可对韩愈尚有恕词[④]。周作人则大不一样，批的正是这“文起八代之衰”的韩文公。

周作人对于桐城派及唐宋八大家的批判，颇多精彩之处。如《苦口甘口·我的杂学》称：“八大家的古文在我感觉也是八

① 参阅《胡适口述自传》第293页、胡颂平编著《胡适之先生晚年谈话录》第77页，台北联经出版公司1984年版。

② 参阅《知堂回想录》第151节。

③ 钱基博在答李详书中称：“曩时固不欲附桐城以自张，而在今日又雅勿愿排桐城已死之虎，取悦时贤。”此信收在《李审言文集》（南京江苏古籍出版社1989年版）1051页，可参阅。

④ 参阅章太炎《与人论文书》及《自述学术次第》。

股文的长亲,其所以为世人所珍重的最大理由我想即在于此。”《苦茶随笔·杨柳》断言八大家这一路的作品“一无可取”,理由是:“文章自然不至于不通,然而没有生命”;“可是很不幸的是却易于学,易于模仿”。在《中国新文学的源流》第四讲中,周氏承认桐城派的文章“比较那些假古董为通顺”,但更强调“他们的文章统系也终和八股文最亲近”,故“对他们的思想和所谓‘义法’,却始终是不能赞成”。以上的论述,多借用清人言论,并作进一步的发挥。周氏的文论中,更具独创性的,还是其对于韩愈的批判。三十年代中期,周作人常提及韩文的“装腔作势”[①],而收入《秉烛谈》的《谈韩文》,更称“韩退之留赠后人有两种恶影响”,一是求统制的道,一是讲腔调的文。周作人的“不赞成统制思想,不赞成青年写新八股”,有对左翼文学旁敲侧击的意味,可并不背离其文学观及其构建的文学史图像。直到五十年代初,周作人依然将韩文作为“情理不通”、“文理不通”的“坏文章”的代表[②]。

周之批韩,很大程度是批桐城思路的延伸。而在论证桐城文与八股文之联系,批评桐城文家学识空疏、于人情物理之变幻处缺乏阅历揣摩,以及空谈义法之不可取时,周氏倚重王湘绮、伍绍棠、蒋湘南的论说[③]。清人对于桐城文章的批判,主要出于汉学家及骈文家。蒋的思路大致属于前者,王、伍则当归入后者。对于伍绍棠,周氏反复引用的,其实只是其《〈南北朝文钞〉跋》;王则不一样,其学汉魏六朝诗文,到了出神入化的地步,论者甚至称其“简直是六朝人的脱胎,六朝人的返魂”[④]。清代的骈文家及六朝文章的拥护者,乃桐城之“死敌”,其论说很可能正是周氏最适用的批判武器。倘若左右开弓,以选学批桐城、以桐城攻选学,固然也有成效,但未免过于机巧,并非论辨的正道。以批桐城为主要志向的周作人,对推崇六朝者的论说有所倚重,自然不能不对“选学”有所宽恕。谈及韩文的做作与虚骄,周氏称“八代的骈文里何尝有这样的烂污泥”[⑤]——这未免有些过分了。如此刻意抬高八代之文,已非“韩文起八代之衰,实集八代之成”、“浅儒但震其起八代之衰,而不知其吸六朝之髓也”之类

① 参阅舒芜《周作人的是非功过》中《中国新文学史的“溯源”》章。

② 参见收入《知堂集外文·〈亦报〉随笔》(长沙岳麓书社1988年版)中《坏文章(二)》和《古文的不通》二文。

③ 参见《古文与理学》(《知堂乙酉文编》)、《关于家训》(《风雨谈》)及《蒋子潇〈谈艺录〉》(《苦竹杂记》)等。

④ 瞿兑之《中国骈文概论》第51页,上海世界书局,1936年版。

⑤ 周作人《文学史的教训》,《立春以前》。

的"折中公允"可比[1],更多地带有策略性的考虑。

在《中国新文学的源流》中,周作人特别提出桐城的"学行继程朱之后,文章在韩欧之间",作为批判的靶子。谈及桐城"文即是道"的抱负,前人多讥其名不符实,乃拉大旗做虎皮。周氏反过来,站在新文化立场,最想批判的,正是其所载之"道",连带及其自以为手握真理,因而为文时装腔作势、搔首弄姿。清代提倡骈文者,多强调其"沉思翰藻"、"修词之尤工者也"、"其遥情隽致,使人摩挲于神骨间,一唱三叹焉"[2],而极少渲染其思想的"正确性"。针对骈文无用之讥,袁枚甚至主张文学不当"以适用为贵"(《答友人论文第二书》)。相反,桐城派则喜欢突出其文道合一。对于朝廷提倡的程朱理学,桐城文学普遍奉为圭臬,且不容他人置疑,动辄将对手判为"邪说",必诛之而后快。周作人曾引方苞、姚鼐诅咒"欲与程朱争名"者必定断子绝孙的书札,说明其"识见何其鄙陋,品格又何其卑劣"[3]。桐城文家学殖不厚、见识不高,但卫道的立场坚定,很容易因此而派生出为文的蛮与悍。努力追求平淡、温润的周作人,对此尤为深恶痛绝。与朝廷提倡的学说结盟,即便无力参予意识形态的建构,起码也可因"积极捍卫"而使得文章"有用"。可时过境迁,很可能因"冰山既倒"而"一无所有"。提倡六朝文者,一般没有那么大的野心,只讲文章的美感,反而容易取得某种独立性,不大受意识形态变迁的拖累。周氏等人之狠批桐城,而对选学手下留情,与五四新文化人对程朱理学极为反感大有关系。

民初文坛上,早已不是桐城文章的一统天下。可是,所谓"天下文章,其在桐城乎"的格局,并未真正烟消云散。起码在教育界,桐城派仍占有优势。汉学家可以攻击桐城"不学",骈文家可以嘲笑桐城"不文",可桐城文章容易摹仿,即便科举制度已经取消,也仍是读书人学做古文的最佳摹本。新文化运动的提倡者多为大学教授,当然明白此中利害。更何况,这种文派之争,就发生在新文化运动的发源地北京大学。

从清末的京师大学堂到民初的北京大学,桐城派曾经占有绝对优势,先后在此任教的有吴汝纶、严复、林纾、马其昶、姚永

① 参见刘熙载《艺概》卷一《文概》、蒋湘南《与田叔子论古文第二书》。

② 参阅阮元《书梁昭明太子文选序后》、袁枚《胡稚威骈体文序》、毛际可《汪蓉洲骈体序》等。

③ 周作人《谈方姚文》,《秉烛谈》,上海北新书局1940年版。

朴、姚永概等。其中严、林二位，不是道地的桐城家法，但仍起重要的羽翼作用。民国初建，章门弟子北上，北京大学里的新旧之争，首先体现在六朝文之逐渐取代唐宋文。据沈尹默回忆，章门弟子也有趋新守旧之分，可"大批涌进北大以后，对严复手下的旧人则采取一致立场，认为那些老朽应当让位，大学堂的阵地应当由我们来占领"[①]。这一纠合着人事、意气、学术观念的"新旧之争"，当然也会落实在文派上。林、马、姚等之很快去职，与章门弟子大举进攻有关。在《现代中国文学史》中，钱基博曾述及民初北大校园里力持唐宋与推崇魏晋两派之消长起伏，并进而解释林纾后来之所以"不晓时变"，独与浩浩荡荡的新文化潮流相抗争[②]，所说大致可信。

姚永朴的《文学研究法》、林纾的《春觉斋论文》、黄侃的《文心雕龙札记》以及刘师培的《中国中古文学史》，这四部颇邀时誉的名著，都曾是作者在北大的讲义[③]。同是讲授"文学"，前两种站在桐城立场，后两者则倾向于六朝文章[④]。当钱玄同参与新文化的提倡，开始批评"桐城"与"选学"时，引述的是"章太炎师"及"吾友刘申叔先生"的意见[⑤]。即便随后有"谬种"、"妖孽"之类痛快淋漓的谩骂，钱氏其实不能不分别轻重缓急。刘师培去世后，钱氏抱病搜集编校遗书，使其学术成果得以传世；钱氏《挽季刚》的联语，下联云："文章宗六代，专致力沉思翰藻，如何不淑，吾同门遽丧此隽才。"发明此口号的钱氏，与刘、黄二位"选学名家"，关系非同寻常。至于周氏兄弟，对刘、黄也无恶感。这就使得新文化人之批桐城是实，攻选学则虚。章太炎曾嘲笑黄季刚与"桐城派人争论骈散，然不骂新文化"，乃"敢于侮同类，而不敢排异己"[⑥]。此说大可商议。季刚先生乃性情中人，意气用事有之，"不敢排异己"则未必。章门弟子中之新派与旧派，似乎达成一种默契，即便箭在弦上不得不发，也都留有余地。况且，就新旧文学而言，"选学"当然属于旧派，与提倡白话者格格不入；可就批判桐城义法而言，"选学"其实可与新文化人结盟。这就难怪面对五四新文化的冲击，旧文学阵营里跳出来力争的，只能是林纾，而不可能是黄侃。

① 沈尹默《我和北大》，《文史资料选辑》第61辑，中华书局1979年版。

② 参见钱基博《现代中国文学史》第193～199页。

③ 林纾1913年离开北大，《春觉斋论文》1916年方由北京都门印书局刊行；可此书的内容，民初曾以《春觉生论文》为题连载于《平报》。

④ 黄侃论文时兼采章、刘二师，但其审美趣味更接近于刘师培。参见周勋初《当代学术研究思辨》（南京大学出版社1993年版）中之《黄季刚先生〈文心雕龙札记〉的学术渊源》一文。

⑤ 钱玄同《寄陈独秀》。

⑥《章炳麟论学集》第439页，北京师范大学出版社1982年版。

在清代学界，着力批评桐城的"不学"与"不文"，一为扬州学派，一为浙东学派。落实在晚清，不妨以刘师培、章太炎作为代表——尽管章、刘二君广泛接受西学，已非原来意义上的学派传人。章、刘论文，颇有差异，可都承认对方学有根基，故互相欣赏。章、刘二位如此，其后学也不例外。黄侃论文，接近刘申叔，但兼采太炎师的意见；鲁迅问学于章太炎，可对于"文学"的理解，却带有刘师培的印记。五四新文化人中旧学修养好、有能力从学理上批评选学的，基本上都是章门弟子。章门弟子虚晃一枪，专门对付桐城去了，这就难怪"谬种"不断挨批，而所谓的"妖孽"则基本无恙。

六、千年文脉之接续

晚清那一代学人，虽然接受西潮的冲击，但思考方向及提出问题的方式，大多是延续本土已有的纷争。所谓"开眼看世界"、"向西方寻求真理"，很大程度是意识到单靠本土的理论资源，无法走出面临的困境。考虑到这一代人的探索与挣扎，描述世纪初中国的学界与文坛，"西潮东渐"之外，必须添上"旧学新知"。以文论而言，刘师培之承袭阮元，痕迹十分明显。章太炎更具独立意识，但《自定年谱》及《自述学术次第》之谈论文章，依然是对清代文派之争的回应。借助于这两位师长，周氏兄弟的思考，自然而然地"往上走"。《汉文学史纲要》由六朝的文笔之辨，带出阮元的《文言说》；《中国新文学的源流》之提倡晚明小品，却以批判八股及桐城为中心，这些都绝非偶然。在三十年代关于小品、杂文、随笔的争论中，周氏兄弟之所以高人一筹，与其学术渊源大有关系。后世之追摹周氏兄弟文章者，不见得考虑有清一代桐城、选学、朴学三派文章的消长起伏；可周氏兄弟的选择，内在地影响着此后中国散文的发展方向。世纪末回眸，周氏兄弟文章的轴心地位日益凸显，而其摒弃唐宋、偏爱六朝的趣味，在接续传统的同时，也为现代中国散文开出一条新路。

章、刘及周氏兄弟的选择，绝非只是简单的"隔代相传"，或者"以边缘挑战中心"；其在漫长的中国文学史上，独取六朝，大

有深意在,值得认真评说。

在具体论述前,有一点必须略作交代。废名撰于1936年的《中国文章》中,有一妙语:"我读中国文章是读外国文章之后再回头来读的。"读了英国哈代的小说,方才真正明白庾信文章之"美丽"、"善写景物"与"见性情"[①]。此前,废名曾对周作人关于五四新文学乃"文艺复兴",可与晚明公安派直接挂钩的著名论断作了如下补充:"西方思想给了我们拨去障碍之功"[②]。像废名那样,可以直接说出哈代与庾信的联系的,或许不多;但晚清以降的中国文人,讨论问题时,无法完全摆脱其西学背景。章太炎以希腊文学"自然发达"的顺序,"征之禹域,秩序亦同";刘师培称骈文之切响浮声,引同协异,"乃禹域所独然,殊方所未有也"[③],都并非单一文化背景可能具有的思考。鲁迅的《摩罗诗力说》与周作人的《论文章之意义暨其使命因及中国近时论文之失》,更是直接套用西方学说来解释中国问题。即便走出"杂抄文学概论"的困境[④],超越简单的比附,西学作为重要的理论资源,依然潜在地制约着探索者的思考。当刘师培强调"其以文学特立一科者,自刘宋始"、鲁迅渲染魏晋乃"文学的自觉时代"、周作人以不曾强求"载道"作为六朝文章的魅力所在时[⑤],显然都有其关于文学自主性的理论预设——鲁迅甚至称:"或如近代所说的为艺术而艺术(Art for Art's Sake)的一派"。

清末民初,最早接受西方文论的中国学人,如王国维、黄人、周氏兄弟等,都曾对"纯文学"、"超功利"之类的说法感兴趣,并以此批评传统中国的"文以载道"。比起小说论中排山倒海的"改良群治"说,周氏兄弟等人的声音实在过于微弱。可就在这最初的文论中,周作人已经开始了对"不切实用,故无取焉"的载道文学观的批判,并极力为建安七子和晋代清谈辩护[⑥]。此举颇带象征意味:文学观的嬗变,迅速转化为文学史的重建,而最合适的时段,莫过于六朝。

六朝文章,此前因拒绝载道,沉缅于声色藻绘,而受到严厉的谴责。如今出现了"纯文学"的口号,但刘师培"骈文之一体,实为文类之正宗"的预言[⑦],依然没有得到实现。六朝文章的复

① 《中国文章》,《冯文炳选集》第345页。

② 废名《〈周作人散文钞〉序》,《周作人散文钞》,上海开明书店1932年版。

③ 参阅章太炎《文学说例》、刘师培《中国中古文学史》第一课。

④ 参阅周作人《知堂回想录》第81节。

⑤ 参阅刘师培《中国中古文学史》第五课、鲁迅《魏晋风度及文章与药及酒之关系》、周作人《风雨谈·关于家训》。

⑥ 独应(周作人)《论文章之意义暨其使命因及中国近时论文之失》,《河南》第4、5期,1908年5月、6月。

⑦ 刘师培《文说》,《中国近代文论选》第552页,北京人民文学出版社1981年版。

兴，并不等于骈文派的胜利。姑且不说"纯文学"的想象，受到章太炎、梁启超以及后来的陈独秀、胡适之等人的狙击，而没能真正展开；落实在文学史层面上的重新阐释六朝，也与骈文派的初衷大相径庭。

与文学观的革新同样值得重视的，还有"文学史"写作的引进。中国古代的文论家，当然也有"史"的意识，但其著述体例迥异于晚清传入的"文学史"。比起"文苑传"和"诗品"来，"文章流别"算是比较接近"文学史"的。可也正是这"文章流别"与"文学史"的微妙差异，导致"六朝文章的复兴"逸出骈文家的视线。1903 年颁布的《奏定大学堂章程》中，对"中国文学门"的科目设计，有一醒目的变化：此前之"考究历代文章源流"，乃"练习各体文字"的辅助；而今则以"文学史"取代"源流"，以"文学研究法"包容"文体"。这就使得史家观察的角度，由"文体"转为"时代"。

讲"文体"，注重的是体制的统一与时间的连续；讲"时代"，关注的则是空间的展开与风格的多样。这里的以"时代"为考察单位，不同于焦循、王国维、胡适之的"一时代有一时代的文学"，唐诗宋词元曲明清小说之类的表述，着眼的是某一时代的代表性文类。唐诗无法涵盖有唐一代的文学精华，宋词更不足以穷尽宋代文学的魅力。同样道理，骈文也不能作为"六朝文学"的惟一代表。这么一来，史家撰写中古（或魏晋南北朝）文学史，完全可以兼及骈散。孙德谦的《六朝丽指》不妨独尊骈偶，刘师培的《中国中古文学史》则眼界要开阔得多，建安、魏晋、宋齐梁陈各有春秋，并不以任、沈或徐、庾为惟一归宿。

比刘师培的思路更具挑战性的，是章太炎的全面颠覆策略：六朝确有好文章，但并非世代传诵的任沈或徐庾，而是此前不以文名的王弼、裴頠、范缜等。1922 年，章太炎在上海作系列演讲，论及"文章之派别"时，赞扬晋文华妙清妍，舒卷自如，平易而有风致。至任昉、沈约，"每况斯下"；到了徐陵、庾信，"气象更是不雅淡了"。"至当时不以文名而文极佳的，如著《崇有论》的裴頠，著《神灭论》的范缜等；更如孔琳（宋）、萧子良（齐）、袁

翻(北魏)的奏疏,干宝、袁宏、孙盛、习凿齿、范晔的史论,我们实在景仰得很。"[①]如此立说,整个颠覆了传统学界对于"八代之文"的想像。章氏这一惊世骇俗的高论,乃长期酝酿,且渊源有自。早在1910年的《国故论衡·论式》中,章氏便如此谈论六朝文:

> 近世或欲上法六代,然上不窥六代学术之本,惟欲厉其末流……余以为持诵《文选》,不如取《三国志》、《晋书》、《宋书》、《弘明集》、《通典》观之,纵不能上窥九流,犹胜于滑泽者。

在《自述学术次第》中,章氏对有清一代追慕六朝最成功的骈文大家汪中、李兆洛表示不以为然,而格外推崇综刻名理、清和流美的魏晋玄文:"观乎王弼、阮籍、嵇康、裴頠之辞,必非汪李所能窥也。"在章氏看来,文章的好坏,关键在于"必先豫之以学"。深深吸引太炎先生的,首先是六朝学术(或曰"魏晋玄理"),而后才是六朝文章(或曰"魏晋玄文")。太炎先生一反旧说,高度评价魏晋玄言,称"真以哲学著见者,当自魏氏始";清儒之所以无法致玄远,正因其"牵于汉学名义,而忘魏晋干蛊之功"[②]。六朝人学问好,人品好[③],性情好,文章自然也好,后世实在望尘莫及[④]——如此褒扬六朝,非往日汲汲于捍卫骈文者所能想像。直到晚年讲学苏州,太炎先生仍坚持其对于六朝文的独特发现。

章氏论文,讲求思想独立,析理绵密,故重学识而不问骈散。鲁迅独尊嵇康,周作人偏好颜之推,均背离传统文人对于六朝的想像,与太炎师的选择不无关系。周氏兄弟不治经学、子学,对太炎先生之欣赏议礼之文与追求玄妙哲理,不太能够领略。鲁迅赞美的是嵇康之"思想新颖",周作人则欣赏颜之推的"性情温厚",只是在重学识而不问骈散这一点上,兄弟俩没有分歧:辨名实,汰华词,义蕴闳深,笔力遒劲,深得乃师文章精髓。在1944年所撰《我的杂学》中,周作人曾表示"骈文也颇爱好",但不敢贪多,"《六朝文絜》及黎氏笺注常在座右而已"。可接下来

① 章太炎主讲、曹聚仁记述《国学概论》第85~86页,香港学林书店1971年港新6版。

② 参见章太炎的《论中古哲学》(《制言》等30期)和《汉学论》(《制言》第1期)。

③ 收入《章太炎全集》第4卷的《五朝学》中有云:"夫经莫穹乎《礼》、《乐》,政莫要乎律令,技莫微乎算术,形莫急乎药石。五朝诸名士皆综之。其言循虚,其艺控实,故可贵也。凡为玄学,必要之以名,格之以分;而六艺方技者,亦要之以名,格之以分。……五朝有玄学,知与恬交相养,而和理出其性。故骄淫息乎上,躁竞弭乎下。……五朝士大夫,孝友醇素,隐不以求公车征聘,仕不以名势相援为朋党,贤于季汉,过唐、宋、明益无訾。"

④ 在1936年的《国学讲演录·文学略说》中,太炎先生论及文章与性情的关系:"骈散合一之说,汪容甫倡之,李申耆和之。然晋人为文,如天马行空,绝无依傍,随笔写去,使人难分段落。今观容甫之文,句句锻炼,何尝有天马行空之致。"

的这段话，似乎颠覆了以上自白：

> 伍绍棠跋《南北朝文钞》云，“南北朝人所著书多以骈丽行之，亦均质雅可诵。”此语真实，唯诸书中我所喜者为《洛阳伽蓝记》、《颜氏家训》，此他虽皆篇章之珠泽，文采之郑林，如《文心雕龙》与《水经注》，终苦其太专门，不宜于闲看也。

谈骈文而不举萧统《文选》、李兆洛《骈体文钞》，只将便利初学、偏重小品的《六朝文絜》置于座右，可见周氏的“爱好”其实不深。伍氏之《南北朝文钞跋》，撰于光绪乙亥（1875）年，经过周作人的反复引述，很容易被误解为已开章氏论说之先河。其实，一尊骈，一主散，二者立说根基大异。嘉庆年间彭兆荪之辑《南北朝文钞》，正如原书“引言”所称，拟想读者是“攻选体者”，目的是“挽颓波而趋正轨”。伍氏希望扩大骈文家的视野，故建议将“亦均质雅可诵”的《文心雕龙》、《诗品》、《水经注》、《洛阳伽蓝记》等“勒为一书，与此编相辅而行，足为词章家之圭臬”。

骈文家的这种扩大眼界、更新趣味的努力，由既考经史又擅骈偶的扬州学人李详，表述得更为精彩。李氏当然推崇六朝丽文，可也称：

> 其散文亦为千古独绝，试取《三国志注》、《晋书》及南北两史，郦善长《水经注》、杨炫之《洛阳伽蓝记》与释氏《高僧传》等书读之，皆散文之至佳者，至今尚无一人能承其绪，盖误以雕琢视之，而未知其自然高妙也。[1]

李审言与章太炎、刘申叔、黄晦闻等，同为《国粹学报》的中坚，其《论桐城派》固然引起世人关注，《文心雕龙补注》、《颜氏家训补注》等更见学术功力。李氏以“选学”名家[2]，且撰有《汪容甫文笺》，晚年著述多在章太炎创办的《制言》杂志刊行。像这样“初好容甫文，又嗜《文选》昭明之序，日加三复。阮太傅《文言

① 《李审言文集》第1061页，南京江苏古籍出版社1989年版。

② 当被问及近时选学名家时，章太炎称弟子黄侃“其学或不如李公之专”，参见桥川时雄《章太炎先生谒见记》，《制言》第34期。

说》，尤所心醉"的骈文大家，深知"以自然为宗，以单复相间为体，以貌为齐梁伪作为戒"的道理[①]。正因其兼采散文，其论学书札不事雕饰，而情韵自见，钱基博评为"乃正萧散似魏晋间人也"[②]。骈文家之兼采六朝散文，与章太炎及周氏兄弟之撇开骈文，专门欣赏六朝的子、史，显然难以同日而语。相对于被骈文家奉为圭臬的任、沈、徐、庾来，上述"无意为文"故骈散相间，或干脆纯用散行文字书写的"著作"，似乎更容易与现代中国散文接轨。

"一种风流吾最爱，六朝人物晚唐诗"——此乃日人大沼枕山汉诗，为永井荷风所引录，更为周作人所激赏[③]。六朝人的生命体验、玄学境界，以及一往情深，为百代之下的中国人所永远追慕。首先是人格的美，而后才是文章韵味。美学家宗白华有一高度概括的评价：

> 汉末魏晋六朝是中国政治上最混乱、社会上最苦痛的时代，然而却是精神史上极自由、极解放，最富于智慧、最浓于热情的一个时代。因此也就是最富有艺术精神的一个时代。[④]

史家陈寅恪也有类似的表述，而且将思想自由与文章之美直接挂钩：

> 吾国昔日善属文者，常思用古文之法，作骈俪之文。但此种理想能具体实行者，端系乎其人之思想灵活，不为对偶韵律所束缚。六朝及天水一代思想最为自由，故文章亦臻上乘，其骈俪之文遂亦无敌于数千年之间矣。[⑤]

对于六朝的评述，宗氏提及政治混乱但精神自由、陈氏指出思想自由故文章上乘。此前的周氏兄弟，则将两句并作一句，且使用因果而非并列句式。

对于"今人攘臂学六朝"，晚清重臣张之洞甚为不满，理由

① 《李审言文集》第1050页、1058页。

② 钱基博《现代中国文学史》第129页。

③ 周作人《日本管窥》、《苦茶随笔》。

④ 宗白华《论〈世说新语〉和晋人的美》，《美学与意境》第183页，北京人民出版社1987年版。

⑤ 陈寅恪《论再生缘》，《寒柳堂集》第65页，上海古籍出版社1980年版。

是:"神州陆沈六朝始,疆域碎裂羌戎骄;鸠摩神圣天师贵,末运所感儒风浇。"(《哀六朝》)周氏兄弟则对因战争引起的"思想混乱",并不特别反感。鲁迅将魏晋文章概括为清峻、通脱、华丽、壮大,得益于刘师培的《中国中古文学史》;可其强调乱世中的思想通脱,如何有利于废除固执容纳异端,并使得文章奇崛、立意新颖[1],则多有引申发挥。周作人更直接了当地指出:"小品文是文学发达的极致,它的兴盛必须在于王纲解纽的时代。"只有在乱世,才可能处士横议,百家争鸣,那"集合叙事说理抒情的分子,都浸在自己的性情里,用了适宜的手法调理起来"的"言志的散文",才得到真正发达[2]。比起明末来,六朝似乎更适合于作为王纲解纽故人格独立、思想自由故文章潇洒的例证。这也是周氏的兴趣逐渐从公安三袁转为陶渊明、颜之推的原因。

三十年代中期,郁达夫在为《中国新文学大系·散文二集》作序时,接过周作人的命题,作了进一步的发挥。郁氏称:"现代的散文之最大特征,是每一个作家的每一篇散文里所表现的个性,比从前的任何散文都来得强。"而古代中国散文中,"富于个性的文字",只能出现在个性比较活泼的"王纲解纽"的时代,比如两晋、宋末与明末。这里所述,只及于思想不定于一尊,文章不定于一格,尚非"妙品"、"神品"的充足条件。此外,还需要学识渊博,性情温润,"混和散文的朴实与骈文的华美",并借杂糅口语、欧化语、古文、方言等,以造成"有涩味与简单味"的"有雅致的俗语文来"[3]。只是因缘和合,并非每个优秀的散文家,都能够或愿意领略"八代之文"的真正韵味。

现代作家对于六朝文章的借鉴,不再顶礼膜拜,而是有选择的接纳。王闿运、刘师培、黄侃、李详等雅驯古艳的骈文,经由新文化运动的冲击,已经退居一隅,不再引领风骚。而太炎先生对于六朝文的别择,经由周氏兄弟的发扬光大,产生巨大而深远的影响。经历一番解构、挑选、转化、重建,六朝文作为重要的传统资源,正滋养着现代中国散文。胡适曾断言章炳麟的文章"及身而绝",但是,如果不过分拘泥、不局限于"古奥"与"艰深",允许其接上鲁迅的"魏晋风度"与周作人的"六朝散文",再连通废名

① 参阅鲁迅《魏晋风度及文章与药及酒之关系》。

② 周作人《〈冰雪小品选〉序》,《看云集》,上海开明书店1932年版。

③ 参见周作人《〈燕知草〉跋》,《永日集》;《〈苦竹杂记〉后记》,《苦竹杂记》。

所说的“新文学当中的六朝文”(实即擅长借鉴“六朝文”的“新文学”),则成了现代中国文坛的一大奇观。

“文起八代之衰,道济天下之溺”,此乃苏轼称颂韩文公的千古名句。章太炎及周氏兄弟对于唐宋派及桐城文章的批判,对于六朝人及六朝文的表彰与借鉴,将随着历史的推移,日益展示其风采。

(原载《中国文化》第15、16期)

漫谈中国现代文学中的"颓废"

李欧梵

说起"颓废"一词,似乎耸人听闻。在中国现代的语汇中,这个名词不知从何时就变成了一个坏字眼,也不知何人首创。中国现代文学中"颓废"的意味已与中国古语的"颓废"一词的含义有很大的不同,照我的理解,现代文学中的"颓废"应该是一个西洋文学和艺术上的概念,英文是 decadence,法文是 décadent,后者在二三十年代有人译为"颓加荡",音义兼收,颇为传神,正如徐志摩所译的"沁芳南"(symphony)和"翡冷翠"(Firenze, Florence)一样,取其优美的语音指涉。我颇喜"颓加荡"这个译名,因为望文生义,它把颓和荡加在一起,颓废之外还加添了放荡、甚至淫荡的言外之意,颇配合这个名词在西洋文艺中的涵意。然而,如果单把荡字放在现代语文的语境中来看,似乎又贬多于褒:放荡可以不羁,但也可能形骸;然而我更愿意将此种"放荡"、"形骸"与所谓的尤物相对应,西施和杨贵妃皆是尤物,美艳绝伦之余,当然也可以倾国倾城,但她们毕竟是文学中旷古常存的女性"偶像",可以和希腊罗马的海伦和维纳斯媲美,后者可用一个法文名词"femme fatale"形容。而中国文学中的"美人"被视为"祸水"——这当然是男权社会中的贬义词——却没有把如何"祸"法发挥得淋漓尽致。近代西方文学中的尤物传统却是把它和弗洛依德的学说混为一谈,视作性的潜意识的化身,可以置(男)人于死地,最著名的尤物可能是莎乐美;这个圣经上的人物,似乎为近代不少艺术家提供灵感,从王尔德的戏剧《莎乐美》(还有毕亚兹莱的插图)到理查·斯特劳斯的歌剧《莎乐美》(特别是内中的七重莎舞),可谓洋洋大观,集"颓加荡"的大成。

关于尤物方面的论述,我曾在一篇《鲁迅与现代艺术意识》[1]中提过,引起许多非议,却没有学者加以延伸或批评。但我在那篇文章中却忽略了不少关于颓废的探索,也没有进一步把它放

① 李欧梵《鲁迅与现代艺术意识》,载《铁屋中的呐喊》第235~262页,岳麓书社1999年9月版。

在中国古代文学和现代历史的范畴中分析，所以显得很肤浅，这也是我要重新研究这个题目的原因。当然，我最关心的问题是颓废在中国现代文学史中所扮演的边缘角色，它虽然被史家针砭，但是我觉它是和现代文学和历史中的关键问题——所谓"现代性"（Modernity）和因之而产生的现代文学和艺术——密不可分的。

一

如果把颓废的概念放在中国古典文学中来谈，其实可谈的东西极多，魏、晋、唐、晚明的不少作品和文学现象都值得研究，此处不便多说。不过我仍要再把《红楼梦》作个例子，我认为它是中国文学史上最伟大的"颓废"小说。这句话不免又耸人听闻，然而我愿意在此略作诠释。

《红楼梦》的主人翁贾宝玉被写为天下最淫之人，这个"淫"字，如用现代普通话来说，当然是极不道德的，然而到底在《红楼梦》小说中淫的意义是什么？于是我们立刻就想到贾瑞在那面照妖镜前手淫的情况，但那面镜子却是宝物，而整个《红楼梦》的世界却也像一面奇特的镜子，镜内和镜外的世界恰成对比，一清一浊，镜内是梦幻式的浮华，镜外是污浊腐败的现实。所以就现实主义的立场来说，这本小说所描写的当然是一个封建大家庭的败落，是在资本主义入侵前贵族生活的最后回光返照。然而从一个广义的文化史角度来看，这本小说又何尝不是两千年中华文明的结晶？这一部"宝鉴"所反照出来的何尝不是一种夕阳无限好的文明余辉？说它是"余辉"就因为我们知道中国在十九世纪中叶之后产生了巨变，这是不容置疑的事实。但我觉得《红楼梦》的作者曹雪芹也早有这种预感，不过他无法预测将来的世界是什么样子，他只能感到他那一个世界的结束，这是一种中国式的"世纪末"；而正由于他知道往世的荣华已不可重返，所以才苦苦追忆营造出一个幻想的镜子式的世界，故名之曰"风月宝鉴"。"风月"恰是"淫"的艺术境界，所谓镜花水月，意义也在于此，它是一种抒情的虚构和幻象，它反映的是一个（在该书产生

的时代)已经不能存在的世界。这正是这本小说“颓废”之处。

关于《红楼梦》中的“淫”,我觉得还有另一层意义:曹雪芹把他的时不我予的世纪末情绪,寄托在他小说中的主人公身上,使他(贾宝玉)所追寻的是一种“情”境——也就是以情造成的抒情境界,以之对抗尘世的浊。这种情境的代表人物显然是绝代超华的女子,所以这是一本“阴性”的小说,所指的不但是男女性别意义上的女子,而且也和道家所说的阴阳之阴有内在的联系;道家的美学意识中的水是一种阴性,而淫意识行为也是“水”性的。把女子作为追求的对象,把这个追求过程表现在俗世生活中,就是尘世的爱和欲,但用美学的眼光来看,却是一种“意淫”——一种对色和情的极致的追求,因此我又觉得色情二字不能用二十世纪白话文来解释;在《红楼梦》中的“色”是一种辉煌的美,这种美需要“情”的极致而使之表现得灿烂无比,所以“色情”才是淫的表现,都是唯美的,也都是由于对文明发展的一种世纪末的感觉而衍生。换言之,如果这本小说中所表现的是一种颓废意境,那么其外在的表现是“废”——一切皆已败落——而这个败落过程是无法抑止的,是和历史上的盛衰相关。其内在的表现却是“颓”——一种颓唐的美感,并以对色情的追求来反抗外在世界中的时间的进展,而时间的进展过程所带来的却是身不由己的衰废,不论是身体、家族、朝代都是因盛而衰。所谓夕阳无限好,也有时间上的存在意义:夕阳西下,日薄崦嵫的过程是无法遏止的,所以只能悲叹其“只是近黄昏”,而从一个年近黄昏的中年心态去追忆童年和青年的往事,当然更别有一番滋味。如果在艺术技巧上控制不好,就会流于伤感和自怜;反过来说,如果故作英雄式的乐观,则又不免虚伪矫饰,两者都不是颓废意义的真谛。

从“红楼梦”的时代到晚清,又是一个时代的转折变迁,又到了一个世纪末,然而这个时候文学表现的内容和形式与此前不相同了。由于内乱外患的交迫,中国国运危在旦夕,知识分子和文人所感受的是一种强烈的危机,已经无法作审美式的抒情了。即使像《老残游记》中的几章(老残游大明湖、申子平登山遇虎)

虽仍有自然的意义，它已经被外在的政治世界所包围，所以借黄龙子的口吻对今后的巨变作微言大义式的预测，其“颓废”意识也几乎荡然无存。其他晚清小说更不必谈。到了民国初年，对于中国文化作一种挽歌式处理的文学作品不多，我认为最出色的表现不在文学创作，而是王国维的学术研究，他在《人间词话》中谈意境，更致力于《红楼梦》的研究，恐怕都不是偶然。然而王国维毕竟生活在二十世纪，他非但直接受到西方哲学的影响（如叔本华），而且也无法逃避当代政治社会的压力，所以他的“颓废”情操又和曹雪芹不同，甚至不能把他的人生观视为颓废。一般人往往认为王国维的自杀是厌世，我觉得恐怕不仅如此，而有其他内在和外在的因素。

二

从五四新文化运动的角度来谈颓废，当然是一件极为困难——甚至不可能的事。即使从新文化运动所用的词汇来看，一切都是一个“新”字，气象一新，许多常用的意象指涉的是青春、萌芽、希望。《新青年》杂志这命名是具有时代意义的，它所揭示的价值系统当然是破旧立新式的，令人一新耳目，所以很快地就成为一种新潮，使得不少城市青年信服。这也是众所周知的事实。

我觉得值得考虑的是《新青年》思潮背后的一个新的意识形态和历史观，我把它称作“现代性”（Modernity），并曾作专文论述[①]。这一种现代性当然和西方启蒙（Enlightenment）思想的传统一脉相承，它经由对知识的重新组合而灌输几套新的思想——理性主义、人本主义、进步的观念等等，此处不能细说。我认为西方启蒙思想对中国最大的冲击是对于时间观念的改变，从古代的循环变成近代西方式的时间直接前进——从过去经由现在而走向未来——的观念，所以着眼点不在过去而在未来，从而对未来产生乌托邦式的憧憬。这一种时间观念很快的导致一种新的历史观：历史不再是往事之鉴，而是前进的历程，具有极度的发展（development）和进步（progress）的意义。换言

① 见“In search of Modernity: Some Reflections on a New Mode of Consciousness in 20th Century Chinese History and literature” in Paul A. Cohen and Merle Goldman eds., “Ideas across Cultures: Essays in Honor of Benjamin Schwartz” (Combridge: Harvard East Asian Monographs, 1990), PP. 109～136. 这篇文章一个更完整的版本，以“Modernity and its Discontents: The Cultural Agenda of the May Fourth Move ment”为题，发展在《学人》第4辑，江苏南京文艺出版社，1993年7月版。

之，变成了一种新的意识形态，五四时期对于它的描述方式也是一套新的词汇：譬如历史的"巨轮"、"洪流"、"主潮"，时代的"浪尖"，从"黑暗"走向"黎明"等等，可谓掀起了一阵新的历史热。其影响是多面的：有人去疑古，有人开始对中国历史分期和中国社会本质展开辩论，而最终的趋势是知识分子的偏激化（radicalization）和全盘革命化，导致一场惊天动地——也影响深远——的社会主义革命。我认为这些都是中国人对于"现代性"追求的表现，不论成效如何，毕竟到了反思的时候，因为二十世纪剩下几年了，我们又面临另一个"世纪末"，这一次却是全球性的危机。

有了这一个"时代"的轮廓，我们较容易理解为什么五四时代的知识分子把历史道德化，把进步的观念视为不可阻挡的潮流，把现实主义作为改革社会的工具，把个人与集体逐渐合而为一，而最后终于把"人民"笼统地视为革命的动力和图腾，这一系列由"现代性"而引发的问题都值得进一步研究。由此我们也可以得到另一个结论：在这种历史前进的泛道德情绪下，颓废也就变成了不道德的坏名词了，因为它代表的似乎是五四现代主潮的反面。

更值得注意的是：在新文学史的大部分研究著作中并没有把属于颓废的现象划归传统，也没有和当时的国故或国粹派联在一起。当时以古文创作的人——如林琴南——都一概被视为老朽逆流，于是晚清时期"前进"的人——如严复、梁启超——都变成保守派了，这也是时代骤变的写照，众所周知。不过，当鲁迅在他的短篇小说中为这两代人作点"虚构"式的描绘的时候，就引人非议了。大陆一般鲁迅学者都把鲁迅小说中表现的颓唐情绪故作乐观解释，看作"大革命"前的彷徨，而没有正视这些作品中的内在意涵，关于这一点，我在拙作《铁屋中的呐喊》一书中第二部分已作初步陈述，但仍觉不足。

如果我们把鲁迅的几篇比较"颓唐"的小说和他的散文诗《野草》放在一起来读（写作的时间也差不多），就会有不同的感受。鲁迅与五四时期的其他作家不同，他对于"时间"的问题充

满了内心的矛盾，既想前瞻又要后顾，既要为五四的现代性呐喊，又免不了因为对它的怀疑而彷徨。他在小说中惯用的模式是一个孤独者对于个人往事的回忆，而在回忆过程中营造伤感的气氛，并在叙述语言的多种模式中（如叙事者的叙述融接主人公的独白或二人的对话，最明显的例子是《在酒楼上》和《孤独者》，达到一种对时间进展的反讽：从主观意识（故事主人公的个人思绪）来看，过去只不过是现在叙述中的再现，而过去又往往受到现在的制约而失去其原有的意义，“现在”这个时辰也是不稳定的，在故事中有时候是为了叙述过去而编造出一个现在的“时空交错点”（chronotope），如《在酒楼上》的酒楼，但这个“现在点”随即因叙事结束而消失，它并没有隐含向将来前瞻的意义。当鲁迅设法向将来铺路的时候（譬如《故乡》最后一段：“路是人走出来的”名句），也是经由一种对过去经验的反思后的反应，而这种现时的反应也是不稳定的，在小说中瞬时乐观，瞬时又不乐观（甚至把“路”也可以比作一条蜿蜒的长蛇，时现时灭）。在《野草》的几篇散文诗中当然表现得更抽象，但意义却更明显：《影的告别》用的是比《在酒楼上》更高一层的寓言技巧，干脆把叙事主体分割，而倒过来用心理小说上的“双重人”（double）或“他者”作独白，用来反讽现代的历史观，所以才出现“有我所不乐意的在你们将来的黄金世界里，我不愿去”这样的句子。影子既可视为这个“故事”主人公的“他体”（other），也可视为一种“反主体”的论述，它和主人公的主体保持了一个反讽的距离，所以它的独白也变成了一种“后设”评论，这“上一层”的评论，恰是在质疑现代性的历史观。在诗剧《过客》中，鲁迅更把时间空间化，把故事的主人公放在一个寓言的语境，过去和将来变成人生过程中的两个人物化身，而各从一己的立场向过客质疑。最后过客仍坚持继续走完他的时间之路，似乎颇有存在主义的荒谬意味，但他的立足点——现在——却显得更没有意义，鲁迅甚至故意加进一个外来的“声音”，提醒过客继续前行，因为时间是无法停止的（否则就进入南美的“魔幻现实主义”的小说境界里了），然而向前走的目的并不一定是“进步”，而可能

是死亡。

我在此无意对鲁迅的作品作重新的解释，我只希望指出他对"时间"观念的各种复杂矛盾的艺术处理，所表露的是一种内心的不安，这是一个现代主义的艺术家反"现代性"的作法。其实并不难理解，也不自相矛盾。如果我们略览西方现代主义的文学作品和理论，就知道十九世纪欧洲产生了两种"现代"潮流，卡理耐斯古(M. Calinescu)在他的经典著作《现代性的几面》[①]一书中的第一章就指出：一种是启蒙主义经过工业革命后而造成的"布尔乔亚的现代性"——它偏重科技的发展及对理性进步观念的继续乐观，当然它也带来了中产阶级的庸俗和市侩气。第二种是经后期浪漫主义而逐渐演变出来的艺术上的现代性，也可称之为现代主义，它是因反对前者的庸俗而故意用艺术先锋的手法来吓倒中产阶级，也是求新厌旧的，但它更注重艺术本身的现实的距离，并进一步探究艺术世界内在的真谛。所以现代主义的艺术家无法接受庸世的时间进步观念，而想出种种无法打破这种直接前进的时间秩序，从波特莱尔的《恶之花》到乔伊斯的《尤利西斯》皆是如此。

① Matei Calinescu, *Faces of Modernity* (Bloomington: Indiana University Press, 1977), 41～46.

然而在中国五四时期，这两种现代性的立场并没有全在对立，而前者——"布尔乔亚的现代性"——经过五四改头换面之后(加上了人道主义、改良或革命思想、和民族主义)变成了一种统治性的价值观，文艺必须服膺这种价值观，于是小说叙述模式也逐渐反映了这一种新的现代性历史观。只有少数艺术家和诗人——包括鲁迅——在某个程度上对于这种五四的现代性感到不安或不满，有的人在作品中试图另辟新径，但大多数的作家还是将这两种现代性混在一起。而感受到的矛盾最深的仍然是鲁迅。除了鲁迅之外，郁达夫早期作品中对于"死"的意义和情绪的表述(如《沉沦》、《银灰色的死》)也可视作一种"颓废"，这两位作家的颓废面，大陆上一般学者都不敢正视，或故意曲解，其原因，除了道德因素外，主要是在中国的现代文学理论中并没有把颓废看成"现代性"的另一面。在欧洲文艺史上它所代表的正是对进步观念的反动(在这一方面它和"先锋"avant-garde 艺术

不同，先锋主义可以和进步观念结合，而自认是在时代的尖端），它以艺术的方式探讨在持续的时间内无法捕捉的感觉，并深入人的内心，试图表现另一种——与外在的日常现实相对的——真实，而表现这种内心真实的手法，往往又和表现主义和象征主义有关。从哲理层次上而言，这一种对进步时间观念的反动源自宗教，因为西方的犹太教和基督教有一个"终结"（eschatological）的传说：它相信人类终极会走向历史的尽头而接受最后的审判，好人进天堂，坏人入地狱，而最后审判日的降临的迹象就是颓废。所以又有人将之视为撒旦的魔力的表现，因此颓废之反进步恰是从同一个时间前进的轨辙上看到世界终结的来临。

中国没有这个基督教的终结传统，但在民间佛教和道教传统中也有类似的情绪，然而到了二十世纪以后，都被进步的现代性淹没了。五四以后的作家，有些人虽对于现代性所造成的工业社会和现代化的生活方式有所不满（如沈从文和老舍），但也觉得没有能力对抗现代性的历史潮流，也没有用较颓废的艺术手法来反抗它。沈从文和老舍都不约而同地创造出两种不同的"怀旧式"的（nostalgic）小说世界[①]：前者把湘西的乡土变成一种神话，后者却把北京城变成另一个乡土文化的再现，二人都没有像波特莱尔一样在现代城市文化中感受到颓废，或像十九世纪末法国和英国的几位作家一样把颓废演变成个人生活的艺术创作的独特形式（如魏尔伦、王尔德、毕亚兹莱）。在这方面当然还有一个现实的原因：中国作家当时并没有目睹极度工业文明的发展，而能够略窥其端倪的在全国只有一个地方——上海。三十年代上海的现代文明显然已达到国际水准（较同时代的东京尤甚），与广大的乡土中国俨然形成两个不同的世界，所以也只有在这个较现代化的大都会中才能产生某些有颓废色彩的作品。然而这些作品也往往相当西化，似乎故意在模仿外国文学，制造一种异国情调，并没有深入艺术本身，但由于文化和历史背景的差异，虽然在表面上他们似乎在抄袭法国和英国的颓废派，在本质上仍是不尽相同的。

下面将试从几个不同的角度对几位作家和作品作初步

① 请参看王德威的新著 *Fictional Realism in 20th-Century China*（New York：Columbia University Press，1992）chapter7.

探讨。

三

近年来学术界对于"新感觉派"的作家似乎特感兴趣。自从严家炎教授编选的《新感觉派小说选》出版后[1]，就引起大陆年轻学者的一阵热潮，影响所及，美国和欧洲研究中国现代文学的学生，也纷纷以此为题。我个人也早在八十年代初就开始研究上海的现代派文学，并曾数度访问当年《现代杂志》的主编施蛰存先生。

三十年代的《现代杂志》(1932～1936)是一个值得大书特书的现象，它可以说是六十年代台湾的《现代文学》的前身，但接触的西方现代文学面更广，除了目前已经熟知的作家——如乔伊斯、福克纳、艾略特等——之外，由于施蛰存和戴望舒的影响，还介绍了不少欧洲其他作家，而且在新诗的理论探讨上贡献甚大，并直接导致《新诗》杂志的出版(1936～1937)，可惜好景不长，抗战爆发后文人纷纷离开上海，这一种现代文艺思潮也随之烟消云散。

我在此无意详述，只能以施蛰存等人的作品为例，略谈他们的小说和颓废的关系。

当然，没有一个作家喜欢挂上颓废这顶帽子，施先生自不例外。然而，如果把作家和作品分开，我们会在施蛰存、穆时英、刘呐鸥、徐霞村、和黑婴等人的作品中看到与五四写实作品极不相同的表现。最明显的是它们完全是上海都市文化直接影响下的产品；穆时英和刘呐鸥更分别勾画出一个"都市风景线"，和日本的新感觉派交相呼应。徐霞村的一篇小说名叫 Modern Girl，女主角就是一个日本酒吧女。刘呐鸥与日本的因缘更深，作品里日本风比比皆是。但这三个人小说中的日本风又与周作人的完全不同，他们所追寻的是颇为现代的西洋异国情调，而最能体现这种情调的是具有西洋作风的摩登女性，我曾经把这种女性视为"尤物"(femme fatale)，是一种色欲(eros)的化身，从弗洛依德的观点，也是一种下意识的力量，向上意识或超自我——也就是

① 严家炎《新感觉派小说选》，人民文学出版社 1985 年版。

文化习俗的约束力量——挑战。所以在刘呐鸥和穆时英的作品中，都市文明的诱惑，表现为一种性欲的力量，借着尤物的形象，使得中产阶级的男人无所适从，也无法招架，和奥国世纪末的画家克林姆特(Gustav Klimt)笔下的尤物——如莎乐美——似乎有异曲同工的效果。[1]不过，穆时英和刘呐鸥却并没有像克林姆特一样，把艺术的真理化身为裸体的女性，而以之震撼布尔乔亚的世俗和虚伪。他们更热衷于都市的世俗生活，非但把都市的物质生活女性化，而且更把女性的身体和汽车、洋房、烟酒，和舞厅联在一起，像是另一种商标和广告。换言之，他们用女性的形象来歌颂物质文明，拥护现代化，他们作品中所表现的是一种既兴奋又焦虑、既激昂又伤感的情绪。

施蛰存的作品和穆、刘二人不尽相同，《善女人行品》中的女人很少是尤物，而施氏更试图刻画出一系列女性的主观心理，虽然有些作品仍然采用男性的观点，但显然并没有把女性物质化。施先生作品的主要内涵尚不止此；记得我向他访问求教的时候，他特别提出两个英文字：erotic 和 grotesque，如果前者仍可译为情欲或色欲，后者显然是指对现实作出艺术上的支解而呈现的荒谬变形效果，所以我认为应属先锋派(avant garde)的技巧。然而，如果把这两种特色加在一起，有时候可以造成一种完全超现实的境界，这是三十年代文学中罕有的。大陆学者时而把施氏作品推向现实主义或左翼思想，其实我认为施氏作品的风格恰好相反：它基本上是试图超越现实的。他的超现实的小说世界至少又有两个不同的荒诞类型，这可能和他当年所喜欢阅读的西书有关；一种类型是都市的怪诞(urban-gothic)；另一种则是历史的怪异神话(historical-mythic)。前一类的代表作是《魔道》、《夜叉》、《凶宅》、《宵行》、《在巴黎大戏院》、《旅舍》和《梅雨之夕》，在这一系列的作品中，施先生所取得创作灵感的西方作品有爱伦坡、Le Fanu 的奇怪小说、显尼志勒(Authur Schnitzler)的女性文学(如《爱尔塞夫人》)和佛洛依德的心理学，我在另一篇文章中提到，它的要素是："主人翁往往心理不正常，他必定遇到一个奇女子或女巫(色欲的化身)，从而发展成一个扑朔迷离的

① 见拙编《新感觉派小说选》(台北允晨出版社，1988年版)序言：《中国现代小说的先驱者》，第14页。此书根据严家炎教授的原文编选，但所选小说不完全相同。谨此补向严家炎教授致谢。

情节”,这种情节和人物造型是不合理的,也是非理性的,因为影射的是“被压抑的潜意识行为和超自然的神奇力量。”[1]毫无疑问,这是具有充分现代化艺术意义而又反现代理性主义的表现。可惜这些作品在当时横遭左联人士(如楼适夷)的攻击,非但把施氏列入日本的“新感觉派”(其实他并没有受多少日本的影响),而且说他误入歧途,走入魔道,逼得他自己也在《魔道》的后记中承认错误。这是一个时代思潮压迫先锋的实例,我在此愿再次为施先生翻案。至于左翼文学是否主流问题,可以暂且不论,但这种思潮在艺术上的确是后退的,它以现实主义的道德压力来压制先锋艺术和文学的创新和试验。

① 《新感觉派小说选》,李欧梵编,第6页。

除了这些作品之外,施先生作品的另一个类型是历史神话小说:《将军底头》、《石秀》、《李师师》和《鸠摩罗什》。其中《石秀》是一个颇特殊的例子:这可能是中国现代文学中第一次把萨德(Maguis de Sade)的虐待狂理论放进一篇改写自古典小说的作品里。《石秀》原出自《水浒传》的一章,但经过萨德式的改写后,石秀变成了一个性变态的人物,他的性欲出于对女子虐待和杀戮的窥视,也可以说把《水浒传》原著所含有的反女性心理发展到了极致,这本身就是一个极大胆的尝试。然而施蛰存并没有把它写成暴力充斥的小说,而特别在萨德式的虐待狂叙述中提炼出一种美感——一种来自女性肉体和血的美感和快感:“石秀满心高兴,眼前直是浮荡着潘巧云和迎儿底赤裸着的躯体,在荒凉的翠屏山上,横倒在丛草中。黑的头发,白的肌肉,鲜红的血,这些强烈的色彩的对照,看见了之后,将感受怎样的轻快啊!”……“随后看杨雄把潘巧云底四肢,和两个乳房都割了下来,看着这些泛着最后的桃红色的肢体,石秀重又觉得一阵满足的愉快了。真是个奇观啊,分析下来,每一个肢体都是极美丽的。如果这些肢体合并拢来,能够再成为一个活着的女人,我是会得不顾着杨雄而抱持着她的呢。”[2]

② 《新感觉派小说选》,李欧梵编,第80,84~85页。

以上的描写,虽不能说惊心动魄,但足可称之为颓废。美国文学评论家基尔曼,在一本专论颓废观念的书中认为萨德“是现代第一个把不受社会决定和不受当代道德规范压迫的欲望充分

表露出来的人。萨德显然是一个思想家;他最荒谬的性幻想,基本上都是关于行为、关于人的欲望和困境的理念”。[1]当然这些关于变态心理的观念都是反理性的,基尔曼甚至认为萨德是十九世纪法国文学家反理性和反进步观念的老祖宗。施蛰存在写《石秀》时,可能并没有想到萨德的历史地位和颓废思想,当然也不会为了性变态而写性变态;但他这篇作品却无意间为中国文学提供了另一个心理层次——一种出自下意识欲望的“纷乱、烦恼、暴躁”,这种心理上的不满只能从杀割女人肢体所看到的“奇观”得到发泄和解决。这一种虐待狂和窥视狂当然是人的病态,不足效法,但表现在艺术和文学上,它所揭露的是另一种原始的欲望,它无法在礼教社会得到满足。佛洛依德晚年的一本著作,名叫《文明和它的不满》,此“不满”所指的就是下意识中被压制的欲望,而制约和压抑欲望的就是“文明”。

① Richard Gilman, *Decadence: The Strange Life of an Epithet* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1980), p. 81.

施蛰存读过佛洛依德,但不一定读过这本书。他在小说中所创出的“文明”世界却和一般三十年代作家大相径庭,与其把当今的社会作现实背景,他勿宁把视野推到古代,把故事的背景放在最富异国情调也最“国际化”的唐朝,他织造出来的就是一个神话式的历史世界,在这个世界中,文明和欲望在几个充满传奇色彩的人物内心中交战。《鸠摩罗什》中的主人公和《将军底头》中的花将军,虽然都有历史的根据,然而在小说中两人都变成了超凡的传奇人物。二人都不是纯汉人,所以血统中都有“异域”,在唐朝的多元文化背景下,内心挣扎得就更多彩多姿了。施蛰存在小说中预设了一个主题——爱欲(eros)——并从主角性格上下手,制造冲突。《将军底头》尤其精彩,因为作者把故事最后高潮的战争场面,完全作心理处理:花将军和另一个吐蕃武士交锋,其实也可以说是和他心中的另一个自我决战,最后双方同时把对方的头砍了下来。然而花将军竟然没有倒下来,他的无头躯体直立在马上,提着敌人的首级骑回镇来,找寻他梦寐以求的少女。这是一个极端荒谬(grotesque)的形象,也充满了寓意:他的头代表的是什么?“刚毅的意志,对于爱欲固执的观念”?将军本是吐蕃血统,却爱上了一个大唐少女,于是祖国和

异邦又在他的内心交战，这个文化认同的危机在故事的关键时刻却演变成意志和爱欲的斗争。所以当他的头被砍下来以后，意志和理性消失了，但爱欲却充斥于他的躯体，昂然亢进而不倒，直到少女在溪边调侃地说："喂！打了败仗了吗？头也给人家砍掉了……还不快快的死了，想干什么呢？无头鬼还想做人么？呸！"这个时候将军才"突然感到一阵空虚了"，"将军底手向空间抓着，随即就倒了下来。"[①]少女最后的一句话，变成了他斩首的最后一击，他的欲望，"从头就把全身浸入似地被魅惑着"以后，终于被阉割了，所以这又是个阉割(castration)的象征，集怪诞和爱欲于一炉。这一段历史，在故事中终于被渲染为神话，它的艺术作用和施氏的都市怪诞故事的效果相似：把读者从现实带向荒谬，从而对现实的世界产生怀疑；非但怀疑，而且更被另一个世界所迷惑，这另一个世界包罗很多：梦魇、肉欲、妖术、神怪、幻觉——总而言之，用《魔道》中的一句话说，是"超现实主义的色情！"而这个色情世界，也正代表了对于现实文明的不满。虽然施蛰存并没有继续在魔道中走下去，他至少让我们入了一点"魔"，这本来就是承继了魏晋志怪、唐传奇、《聊斋志异》和《红楼梦》的非现实传统。

① 拙编《新感觉派小说选》，第39页。

四

我在上文中用了不少法国和英国的颓废文学资料，其目的不在于生搬硬套，而是想作一些对比，可以引用西方文学的原因是三十年代的不少作家对西方现代主义的作品都相当熟悉，而施蛰存主编的《现代杂志》在这方面的贡献当然更功不可没。

事实上，整个法国颓废文学和艺术，以及与其相关的英国颓废文学，在二十年代末到三十年代初的上海曾广为介绍，一般称之为"唯美派"，甚至当事者事后也如此看。譬如当年的小说家和评论家章克标，在一篇回忆文章中就如是说：

二十年代末，在上海出了几个同人刊物，名叫《狮吼》，

意义不是取自佛家的狮子吼，而是英文字 sphinx 的译音。这是埃及的古物狮身人面像。当时有人提出来，大家说好，拍手赞成，就定了下来。大概因为奇怪好玩。

《狮吼》同人，我记得的有滕固、方光焘、张水淇、董中这几个人……以滕固为中心，大都是上海及江浙人。

我们这些人，都有点"半神经病"，沉溺于唯美派——当时最风行的文学艺术流派之一，讲点奇异怪诞的、自相矛盾的、超越世俗人情的、叫社会上惊诧的风格，是西欧波特莱尔、魏尔伦、王尔德、乃至梅特林克这些人所鼓动激扬的东西。

我们出于好奇和趋时，装模做样地讲一些化腐朽为神奇，丑恶的花朵，花一般的罪恶，死的美好和幸福等，拉扰两极、融和矛盾的语言。《狮吼》的笔调，大致如此。崇尚新奇，爱好怪诞，推崇表扬丑陋、恶毒、腐朽、阴暗；贬低光明、荣华，反对世俗的富丽堂皇，申斥高官厚禄大人老爷。[1]

这几段回忆的话虽有自我批评的意味，其实倒也中肯，因为章克标道出了现代文学的几个特征：反对世俗和批判荣禄——也就是批评了"布尔乔亚现代性"的庸俗面；它的风格使社会上惊诧，所以才提倡怪诞，反对当时所谓的真善美，而故意表扬丑陋、恶毒、腐朽、阴暗。而这些意象，皆是一知半解地在抄袭波特莱尔（徐志摩就曾译过波氏《恶之花》中的《腐尸》，并作专文谈过这个颓废诗人），是一种好奇而又趋时的模仿，而模仿出色的人物是邵洵美。这篇回忆文章谈的就是邵洵美，而邵氏的一个诗集就叫做《花一般的罪恶》。

邵洵美（1906 ~ 1968），是一个颇具传奇性的人物。他的元配夫人盛佩玉曾写过一篇专文[2]记载，但可惜并没有勾画出他的全貌，也没有谈到他的作品。邵氏出身望族，18 岁留学英国剑桥大学，后又到法国学画，与谢寿康、徐悲鸿、张道藩结为兄弟之交。据盛佩玉说，他改名洵美乃是为了配佩玉，意取《诗经・郑

① 章克标《回忆邵洵美》，《文教资料简报》总 125 期（1982 年第 5 期），第 67 ~ 68 页。

② 盛佩玉《忆邵洵美》，《文教资料简报》，第 47 ~ 64 页。

风·有女同车》上的“佩玉将将”和“洵美且都”之意。但更有趣味的是他极为“洵美”的自画像，特别突出他自认为是“希腊式”的鼻子，加了卷曲的头发，颇似一个法国人。他在1928年在上海开了一个小书店，取名“金屋”，但并无藏娇之意（虽然每周有一天招待妇女读者大减价）。章克标说这是因为他喜欢法文 La Maison d' or 这个声音之故：“他有一份英国出版的 Yellow Book（黄皮书），十分爱好这些黄色封面的书本，除内容之外，这黄色画面也许更得其心，黄也就是金色。《金屋》月刊一直用黄色封面”。[①]我们略察英国文学史就会发现《黄皮书》就是十九世纪末 Bloomsbury 这批颓废诗人作家的出版物。这些人的作品源自史文朋（Swinburne）和先拉斐尔派，在文字意象上颇重艳丽的雕琢。我们从邵洵美的诗作上也可以发现不少类似之处。他在诗集《诗二十五首》的自序中就说到他所受到的西方文学的影响：

① 见章克标《回忆邵洵美》，第69页。

> 在意大利的拿波里上了岸，博物馆里一张壁画的残片使我惊异于希腊女诗人莎茀的神丽，辗转觅到了一部她的全诗的英译；又从她的诗格里，猜想到许多地方有和中国旧体诗形似处，嫩弱的灵魂以为这是个伟大的发现……当时写了不少借用“莎茀格”的诗……。我的诗的行程也真奇怪，从莎茀发见了他的崇拜者史文朋，从史文朋认识了先拉斐尔派的一群，又从他们那里接触到波特莱尔、凡尔仑。当时只求艳丽的字眼，新奇的词句、铿锵的音节，竟忽略了更重要的还有诗的意象……在这个时期我出版了《花一般的罪恶》。听说徐志摩当时在我的背后对一位朋友说：“中国有个新诗人，是一百分的凡尔仑。”[②]

② 邵洵美《诗二十五首》（上海时代图书公司1936年版；上海书局影印版1988年版），第6~7页。

我觉得徐志摩说得并不全对，除了凡尔仑外，恐怕更重要的影响还是——正如邵氏所说——莎茀、史文朋和先拉斐尔派的混合：诗中的艳丽和新奇字眼比比皆是，他献给莎茀和史文朋的两首诗就是明显的例子：

莎　　茀

你这从花林中醒来的香气，

也像那处女的明月般裸体——

我又见你包着火血的肌肤，

你却像玫瑰般开在我心里。[1]

To Swinburne

你是莎茀的哥哥我是她的弟弟，

我们的父母是造维纳丝的上帝——

霞吓虹吓孔雀的尾和凤凰的羽，

一切美的诞生都是他俩的枝叶。[2]

其他类似的浓艳词句很多，有的也更具诱惑性，例如《花一般的罪恶》这首长诗中的第一段：

那树帐内草褥上的甘露，

正像新婚夜处女的蜜泪；

又如淫妇上下体的沸汗，

能使多少灵魂日夜醉迷。[3]

又如《牡丹》：

牡丹也是会死的

但是她那童贞般的红，

淫妇般的摇动，

尽管你我白日里去发疯，

黑夜里去做梦。

少的是香气

虽然她亦曾在诗句里加进些甜味，

① 邵洵美《天堂与五月》（上海光华书局1927年版），第135页。

② 邵洵美《天堂与五月》，第137页。

③ 邵洵美《花一般的罪恶》（上海金屋书店1925年版），第49页。

在眼泪里和入些诈欺，
但是我总忘不了那潮润的肉，
那透红的皮，
那紧挤出来的醉意。[1]

①② 邵洵美《诗二十五首》，第37～38、3～5页。

这类以女性肉体作为诱惑的"客体"的意象，有时故作惊人的对比——如处女、童贞、淫妇——但诗的效果并不好；邵洵美早期诗作的"颓废"之处，在于他在花草和金石意象上作各种绚丽色彩变换的营造，而从这些意象的连接达到一种美的意境。这里只能举几首诗的片段为例：

洵美的梦

从淡红淡绿的荷花里开出了
热温的梦，她偎紧我的魂灵。
……
诗人的肉里没有污浊的秧苗，
胚胎当然是一块纯粹的水晶，
将来爱上了绿叶便变成翡翠，
爱上了红花便像珊瑚般妍明。[2]

我不敢上天

虽然我已经闻过了花香，
甜蜜的故事我也曾品尝，
但是可怕那最嫩的两瓣，
尽叫我一世在里面荡漾。

我要这个云母石的建筑，
上面刻着一束束的发束；
我要叫这些缠人的妖丝

不再能将我的灵魂捆缚。[1]

①② 邵洵美《诗二十五首》，第43～44、55～56页。

我认为结构较完整而又不失女性诱惑力的诗是“蛇”，全诗如下：

在宫殿的阶下，在庙宇的瓦上，
你垂下你最柔嫩的一段
好像是女人半松的裤带
在等待着男性的颤抖的勇敢。

我不懂你血红的叉分的舌尖
要刺痛我那一边的嘴唇？
他们都准备着了，准备着
这同一个时辰里双倍的欢欣！

我忘不了你那捉不住的油滑
磨光了多少重叠的竹节：
我知道了舒服里有伤痛，
我更知道了冰冷里还有火炽。

啊，但愿你再把你剩下的一段
来箍紧我箍不紧的身体，
当钟声偷进云房的纱帐，
温暖爬满了冷宫稀薄的绣被！[2]

在这首诗中，邵洵美把蛇作美人处理，而没有忽略蛇本身的动物特征，在技巧上只能算差强人意。较出色的却是他非但把蛇美人变成诗人（我）的对象，而且要在对象身上做爱，达到一种极致的欢欣（当然也有死亡的意味），最后带入神话的意象——云房、冷宫——恰与诗的开首（宫殿、庙宇）相呼应，产生的却是中国古诗中的效果：琼楼玉宇高处不胜寒。所指的是月宫，如此则蛇又变成一个“导引”，把性爱和疯狂联在一起，而进入神话境界后，

蛇又可以还原为龙了。

邵洵美的诗，可以流传的不多，倒是他传奇性的生活方式——特别是他和美国情妇项美丽（Emily Hahn）的关系——至今仍为行家所乐道，我想他可能是上海文坛上少数的"美男子"（dandy）之一。而衣着入时、行为孤僻的dandy正是法国颓废派的传统，甚至在巴黎变成一种艺术家的生活时尚。全是由一本余思曼（Huysman）所作的小说而引起，小说主人公在服装衣着和居室摆设方面都特别矫饰，想邵氏可能也知道，后来王尔德更将之发扬光大，把自己的同性恋也公开表扬，造成轩然巨波。这些颓废人物在社会上放荡不羁，但在艺术的领域中却追求感官上的真实和极致，在意象的经营上，也多沉湎于镜花水月、金石翡翠和各种花草，克林姆特和毕亚兹莱的画是典型的例子；在感官的描写上特重肉欲和死亡，所以莎乐美变成了代表人物，王尔德以此题材作剧本，毕亚兹莱为之作插图，这一段史实，当时上海文人也大多熟悉。除了邵洵美外，特别宣扬毕亚兹莱的人物是叶灵凤，而鲁迅却对叶灵凤针砭有加，使叶氏的名声一蹶不振，最后流亡香港，默默而终。然而鲁迅自己却又把毕氏的原画翻印出版，这又是鲁迅矛盾的一面，我曾在另文中详述过。[①]

① 见拙作《铁屋中的呐喊》，第239～242页。

我觉得鲁迅对叶灵凤的道德攻击，虽然有欠公平，然而我们检视叶灵凤的作品，也实在找不出特别大胆颓废之处。他的几本小说写的是都市女性，有时加上了一点肉欲，但技巧远较施蛰存和穆时英逊色。他最大的贡献可能是在他主编的《现代小说》杂志上介绍了不少欧美文坛上的大事，诸如劳伦斯的小说《查泰莱夫人的情人》的被禁和解禁等等，甚至也从美国报章上转载刚刚在纽约文坛出名的年轻诗人——当时还在牛津大学念书的保罗·安格尔。他在这方面扮演的角色，颇与赵景深相似，但没有引起文学史家的注意。

叶灵凤的短篇小说中，有几篇是他自认得意的作品：如《鸠绿帽》、《摩伽的试探》、《落雁》。他在自序中说："这三篇，都是以异怪反常、不科学的事作题材——颇类于近日流行的以历史或旧小说中的人物来重行描写的小说——但是却加以现代背景

的交织，使他发生精神综错的效果，这是我觉得很可以自满的一点。"[1]然而我读后颇觉得失望，只有《鸠绿帽》一篇，把一个古代波斯神话故事，经由一个仿制的骷髅的中介而带进上海一个作家的梦中，使故事的悲剧结局得以展开，尚差强人意，但并没有达到他自己所说的精神错综的效果。叶灵凤虽着意于描写人物心理的反常，然而他写得较成功的反而是都市日常生活，偶而也在这种都市生活中作些矫饰，添加一点异国情调，也许这就是他的颓废风格吧。譬如在《禁地》这篇小说中就出现了一个似乎是双性恋的俊美男子。作者特别下功夫描写这个男子住宅的室内装饰：

> 最令人注意是衣柜上的一列化妆品……决不会料到这是属于一个独居的青年男子的。
>
> 当中的一方人造象牙镶边的面镜，边上雕刻着很精细的近代风的花纹。镜子的左方排着五个参差的香水瓶。三瓶的牌号是 Houbigant。颜色两瓶是浅黄，一瓶是纯白……我们可以看出浅黄色的两瓶上是 Lotion 和 Perfume，那白色的一瓶上是 Toilet。……
>
> 镜子的右方第一件是盒面粉，牌子与那瓶淡黄色的香水一样，再过去也是面粉，这一瓶便是青年适才用过。粉的旁边并列着两个立方形的纸盒，一个是象牙色，上面有很细的红纹，一个是黄色间黑的纹线，当中横着一条金带。象牙色的一个是涂脸的 En Beantè，黄色的是时下流行的涂发的 Stacombe，衣柜的右方最后的一件是一个黑色方形扁盒，镶着两道银红色的边缘，这是修饰指甲的 Cutex。
>
> Cutex 盒上另外还有一小盒 Nail Polish。这两件东西都是目下一般时髦妇女的妆台上还不常遇见的物品，现在竟在一个独居的青年的房内发现，正可证明了这位主人公性格的特异。[2]

这一篇小说没有写完。这一段引自小说的导言，显然是一个年

① 叶灵凤《灵凤小说集·前记》（上海现代书局 1931 年版；上海书局影印版，1989 年版）。

② 叶灵凤《灵凤小说集》，第 427～428 页。

轻作家的自画像(并不是叶灵凤本人),塑造的是一个极有法国气息而又带有女性脂粉气的美男子,这个人还穿一件黑色的夹袍,"飘动时夹袍里面黄色薄绸的衬里,也可看出。从这一件夹袍和脚上的一双胶底的赭色皮鞋上,可以看出它的主人公对于衣饰的色彩配置和调和,已有了相当的研究。"[①]这一切都是dandy型的全套装饰,加上对镜子、香水、粉盒等物品的嗜好,可谓相当大胆。如果把叶氏笔下的美男子和法国颓废作家余思曼小说A Rebours作品中的主人公相比,表面上颇有相似之处:二人都注重外表上的矫饰,所谓artificiality(虚浮)是法国颓废公子的重要特征。问题是这种虚饰的深层意义在哪里?余思曼小说中的主人公有一套美学,而最后几乎疯狂,他的目的和所有的法国现代主义艺术一样——震撼中产阶级。而叶灵凤笔下的人物并无震撼力,他甚至需要讨好上海的中产阶级读者。在这篇未完成的小说中只塑造了一个略有女性气质和同性恋倾向的作家,而他正在写的小说是描写一个徘徊在一个年纪较长的女子和他的男朋友(一个杂志的编辑)之间的年轻作家(这是叶氏惯用的连环套故事模式),但这个三角恋还没有展开就"原稿中辍"了。叶灵凤事实上并没有闯破"禁地",写出一个震撼人心的故事;这个人物本身也乏善可陈,甚至还流露出一点中国传统小说中的公子哥儿的被动个性和习气。我们不禁要问:为甚么叶灵凤写不完这篇小说?是他没有时间写,还是他的写作技巧无力驾驭这种人物?颓废文学中这种人物的"艺术资源"又在何处?

法国文学史上,学者往往把这个都市中的游荡美男子传统推到波特莱尔,波氏在《恶之花》这本诗集中创造了许多极丰富的内涵,至今仍为作家、理论家和学者津津乐道,此处我不愿多谈,只能说波特莱尔本来是一个法国诗界划时代的人物。但在英国文学史上却找不到像波特莱尔这样的作家,倒是出现了几个仰慕法国颓废作家的人,譬如西蒙斯(Arthur Symons)和道生(Ernest Dowson),此二人都是徐志摩和郁达夫仰慕的作家,当然还有邵洵美所心仪的史文朋和《黄皮书》派。英国的颓废作品就太过旖旎华丽而失去了法国颓废作品的大胆震撼力:从波特莱

① 叶灵凤《灵凤小说集》,第423页。

尔以降，直到魏尔伦和沙曼（Albert Samain）皆是如此，妙的是这些外国人物当时在中国也颇知名，即使是沙曼的诗，创造社的穆木天在日本攻读法国文学时的学士论文就是以他为题。[①]然而，这一群中国作家在模仿英法颓废文学之余，并没有完全体会到其背后的文化意涵：这是一个欧洲艺术家反庸俗现代性的“表态”。反观中国这个时期的“颓废”文学，其资源仍来自五四新文学商业化以后的时髦和摩登（这是当时人对 Modern 这个字眼的译音），并没有彻底反省“现代性”这个问题。由于五四新文化运动的成功，他们也打着反传统的旗帜，无法在传统文化中去寻求颓废的文化资源。当然，这个问题又牵涉到比较传统化的“鸳鸯蝴蝶派”作家，我在没有仔细研究之前，只能作一个泛泛的臆测：我认为这些作家并没有用颓废来反对现代，也没有真正从传统文学资源中提出对抗现代文明的方法。而真正从一个现代的立场、但又从古典诗词戏曲中找到灵感并进而反抗五四以来的历史洪流的作家，我认为是张爱玲。

① 参见蔡清富《穆木天生平著译年表》，穆立立编选《穆木天诗选》（北京人民文学出版社 1987 年版），第 317 页，穆木天诗作中有不少颓废色彩，此处未能论及。

五

我把张爱玲的小说视为“颓废艺术”可能会引起争议。我的一个基本论点是：张爱玲在她的小说中是把艺术人生和历史对立的，她在《传奇·再版自序》中就开章明义的说：

> 个人即使等得及，时代是仓促的，已经在破坏中，还有更大的破坏要来。有一天我们的文明，不论是升华还是浮华，都要成为过去。如果我最常用的字是“荒凉”，那是因为思想背景里有这个惘惘的威胁。[②]

② 张爱玲《传奇》，人民文学出版社 1986 年版，第 349 页。

张爱玲的“荒凉”感，正是她对于现代历史洪流的仓促和破坏的反应，她并不相信时间一定会带来进步，而最终都会变成过去，所以她把文明的发展也从两个对立的角度来看：升华——这当然是靠艺术支撑的境界；浮华——则无疑是中产阶级庸俗的现代性表现。她小说中的上海在表面上仍是一个“浮华世界”。

如果现代性的历史是一部豪壮的、锣鼓齐鸣的大调交响乐（这个张爱玲的譬喻颇为恰当，因为交响乐本来就是西方十九世纪发扬光大的产品），那么张爱玲所独钟的上海蹦蹦戏所奏出的是另一种苍凉的小调，而这个小调的旋律——张爱玲小说中娓娓道来的故事——基本上是反现代性的，然而张的"反法"和其他作家不同：她并没有完全把现代和传统对立（这是五四的意识形态），而仍然把传统"现代化"——这是一个极复杂的艺术过程。因为她所用的是一个中国旧戏台的搭法，却又把它作现代反讽式的处理；旧戏台的道具不是写实的，而人物也都是神话传奇式的角色（但并不排除人物本身行为和心理的写实性）；张爱玲的短篇小说都像是一台台的戏，所以手法也不全是写实的，象征意味甚浓。她非常注重舞台上的细节（detail），最近颇走红的女学者周蕾（Rey Chow）曾在一本书中把这种细节和张爱玲的"女性"艺术联在一起[①]，但张爱玲的"女性"艺术精神又是甚么？我觉得在谈女性主义之前，恐怕还是要先谈谈张爱玲艺术上的现代性，因为她在细节的布置上融入了不少时间和历史的反思，而这种反思的方式绝对超出中国戏曲的传统模式。换言之，张爱玲小说的戏台所造成的是一种"间杂效果"：它不但使有些人物和他（她）们的历史环境之间产生疏离感，而且也使观众（读者）和小说世界之间产生距离，这个距离的营造就是张爱玲的叙事手法，是十分现代的：在故事开头往往提供一个观点，而在故事进行过程中处处不忘把景观的细节变成叙事者评论的对象；有时把东西拟人化，而更惯用的手法却是把人身的部分——如嘴唇、眼睛、手臂——"物质化"，使我们阅读时感受到一种观看电影特写的形象的乐趣。有时候，我们不仅在观看人体，也同时在窥视人身内部的心理。

张爱玲小说中有些"道具"——如屏风、旧照片、胡琴、镜子——都具有新旧重叠的反讽意义：它从现代的时间感中隔离出来，又使人从现代追溯回去，但又无法完全追溯得到。我们似乎在这些小物品中感觉到时间过程，但它又分明地放置在现代生活的环境里，甚至造成一些情绪上的波动和不安。那么，这种

① Rey Chow, Women and Chinese Modernity (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991), Chap. 4. 亦参见周蕾《妇女与中国现代性》，台北麦田出版公司1995年版。

不安的原因又何在？我认为张爱玲小说中所道出的是好几层故事：人物在日常生活中的悲欢离合当然是最表层的，而这个表层的故事也不外是悲欢离合，和旧小说无大差异。然而当我们再检视这个日常生活的背景，就不难发现另外一个层次——我称之为前景和背景的重叠和交错。张氏小说中的人物几乎都是放在前景，但这些人的行为举止和心理变迁却往往是在一个特定的背景前展开的，而这个特定的背景就隐藏了历史，是现代的，而不是旧戏中的古代。譬如《封锁》这个故事，男女在电车中相逢相爱，电车停止是因为日本人占领上海时期的封锁，这种战争时期的作法，当然是特定历史条件下的产物。一般写实或革命小说会把这个抗日的历史背景渲染得很厉害，甚至变成前景；但是张爱玲却把它淡淡几笔交待进去，而更着力于描写这两个孤男寡女在一个静止的时空中间所爆发的感情，这是现实生活中很难发生的事，但又那么自然的发生了！这是张爱玲把写实和传奇两种模式交融在一起的技巧，使我们感到一个平凡的爱情故事的可贵。如果只有前景而没有背景——把故事放在无固定指涉的时空——它的“苍凉”效果也可能大减。

张爱玲的小说中我认为最具有“时代性”的矛盾意义——也就是用“传奇”的艺术手法来反述历史——的作品是《倾城之恋》。这篇小说一开头就把时间放进故事的情境里：

> 上海为了“节省天光”，将所有的时钟都拨快了一小时，然而白公馆里说：“我们用的是老钟”，他们的十点钟是人家的十一点。他们唱歌唱走了板，跟不上生命的胡琴。
>
> 胡琴咿咿哑哑拉着，在万盏灯的夜晚，拉过来又拉过去，说不尽的苍凉的故事——不问也罢！[1]

①《传奇》，第58页。

所以，故事和历史，在张爱玲的小说世界中显然是互相冲突的，之所以称为“传奇”，就是因为故事可以拉过来又拉过去，可以超越时间和历史。所以这篇小说中的两个主角都不尽写实，而是传奇性的人物。如果说他们之间的爱情游戏是故事的前

景,那么这个前景的背后却含蕴了一个复杂的"背景"——我认为它是神话和历史的交织,但神话却又处处冲出历史背景的约束。在这两种背景的交织最突出的意象表现是范柳原和白流苏在浅水湾碰到的一堵"灰砖砌成的墙",这是一段极具象征意义的描述:

> 柳原靠在墙上,流苏也就靠在墙上,一眼看上去,那堵墙极高,望不见边。墙是冷而粗糙,死的颜色。……柳原看着她道:"这堵墙,不知为甚么使我想起地老天荒那一类的话。……有一天,我们的文明整个的毁掉了,甚么都完了——烧完了,炸完了,坍完了,也许还剩下这堵墙。流苏,如果我们那时在这墙根底下遇见了……流苏,也许你会对我有一点真心,也许我会对你有一点真心。[1]

①②《传奇》,第 80 ~ 81、351 页。

我们仔细研究这一段描述,不难发现这是和张爱玲在《传奇·再版自序》中的两句话呼应的:"将来的荒原下,断瓦颓垣里,只有蹦蹦戏花旦这样的女人,她能够夷然地活下去……。"[2]这断瓦颓垣的意义,正是张爱玲颓废艺术的精神所在,它又使我们忆起《红楼梦》中的断垣残瓦。在这个抒情时辰中,柳原悟到的是一个超越时代的神话(从写实立场而言,他这样的浮华公子是想不出这种哲理的),整个文明的毁灭,是一个反文明、反进步的世纪末式的幻想;而将来的荒原却又使他想起地老天荒的那一类话——当我们读到这四个字,自然会加上三个字来补足这一句诗:地老天荒不了情! 所以,这句话的意义不是此情不渝直到永久,而是只有在文明毁灭后的地老天荒的"荒原"(张爱玲应该知道艾略特的名诗)才会产生真正的不了情,这岂不是颓废的最佳意义!? 而真正有不了情的人,我想不会是范柳原这样的男人,而是"蹦蹦戏花旦这样的女人";所以白流苏这个角色,也像是人生舞台(蹦蹦戏)上的一个花旦,这一层的象征意义非常完整。因此,当真正的历史——日本炮轰香港——在故事中展开后,它非但没有把这对情侣拆散(革命小说或传统言情小说一

定会如此），却反而成全了他们的婚姻，这当然是极端反讽的：传奇终于"战胜"了历史，所以故事最后的评述就很顺理成章了，也更反讽地点出了"倾城"之恋的现代意义（与古代的一笑倾城，再笑倾国的传统意义恰好相反）：

> 香港的陷落成全了她。但是在这不可理喻的世界里，谁知道甚么是因，甚么是果？谁知道呢？也许就因为要成全她，一个大都市倾覆了。成千上万的人死去，成千上万的人痛苦着，跟着是惊天动地的大改革……流苏并不觉得她在历史上的地位有甚么微妙之点。……
>
> 传奇里的倾国倾城的人大抵如此。[1]

① 《传奇》，第105～106页。

这真是一段妙不可言的结尾，它完全达成了张爱玲在卷首所谓的"在传奇里面寻找普通人，在普通人里寻找传奇"的艺术目的。

六

这篇长文本可以张爱玲作结束。但我不禁又犯了历史癖：如果从历史的眼光再把颓废的故事演下去，她所说的"惊天动地的大改革"，仿佛臆测的就是中国革命，而成千上万的人（又岂止成千上万）真的已经死去，我们终于到了二十世纪之末，距《倾城之恋》又过了半个世纪了。我们真的也面临到整个文明毁灭的危险，甚至西方所有"后现代"的理论，似乎都在否定历史。那么，在二十世纪末谈颓废，其意义又何在？这本是我写这篇文章的目的。

我不禁又想到最近在台湾出版的一本书：《世纪末的华丽》，这本书的作者朱天文显然熟读过张爱玲的小说，否则怎么会产生如此绝妙的臆想？在这个故事的结尾，我们看到另一个白流苏——一个后现代的米亚，生活在一个和时间竞赛却也有瞬即过时危险的时装世界里，她最后的臆想，总算回答了范柳原，甚至所有男人的问题：文明毁掉了以后是否还会有真情？

年老色衰，米亚有好手艺足以养活。湖泊幽邃无底洞之蓝告诉她，有一天男人用理论与制度建立起的世界会倒塌，她将以嗅觉和颜色存活，从这里并予之重建。[①]

① 朱天文《世纪末的华丽》(台北三三书坊，1990年版)，第192页。

（原载《今天》1993年4期）

批判与抒情
——论郭沫若早期诗作中的自我问题

邹　羽

文论界通常认为，郭沫若五四时期的诗作有两种基本倾向：一方面它们渴求对社会现存体制的破坏，另一方面它们又呼唤一种新的感情表达方式。事实上，这样的理解因为局限于对文学文本的社会和心理侧面的探讨，而忽略了这些文本与语言的话语操作本身的关系。从语言的角度来看，所谓对破坏的渴求，其实也就是对话语言说者本身职能的批判，而那种新鲜有力的感情表达方式，则是建立了作为"自我"的言说者与其他相邻言说者之间直接的关系。在这种关系中，言说者的"感情"成为话语交流的一个重要内容，而这种话语交流方式则可被称为抒情。

本文试图从郭沫若《女神》和《星空》中的若干诗作出发，来讨论五四文学话语中批判和抒情倾向之间关系的建立和瓦解。在《天狗》和《梅花树下的醉歌》中，笔者将对这两种倾向作分别的描述，而对《凤凰涅槃》和《夕暮》的分析，则揭示了这两种倾向之间的相互贯通和排斥。文章认为，批判和抒情关系的建立，正是自我问题在新诗话语中取得文化权威的前提，而它的瓦解，则导致了自我在新诗话语中权威的丧失。

一、《天　狗》

《天狗》的话语基础是对一个传统故事的戏拟（parody），但从诗的符号结构来看，它是对话语言说者身份和职能的一种强烈批判。由于这种批判，言说者的身份成为一个有待澄清的问题。

诗的叙事者天狗讲述的是在内外两个不同方向上的追逐。在外向的层面上，他讲述一种吞食行为，不但吞食天体，还要吞食宇宙。也就是说吞食在衡量尺度上最为浩瀚广阔的实体。通过这样的吞食，他将自身等同为一切光和能的总体聚合。在内

向的层面，叙事者则是报告了一个穿透过程。他在将自己剥皮食肉吸血之后还要咬啮自己的心肝，最后进入神经，穿过骨髓，到达大脑。这两个内外空间在天狗叙说中的前后安排有着特定的作用。正因为诗的前半部分的外向吞食行为被表现为一个能量积聚过程，诗的后半部分的内向穿透（比如说："我飞跑"）才显得是一种剧烈的能量宣泄。不仅如此，外向空间出现在诗歌叙事的前半段，也为在后半段出现的内向空间提供了方位定义。但因为天狗或者叙事者"我"经过吞食宇宙已经成为宇宙本身，此后发生的内向穿透也就具备了两重相互激发的含义。一方面这一穿行可以发生在叙事者的"起点我"内部，另一方面，它同样也可以被认为是在叙事者的"完成我"或那个浩瀚无垠的"宇宙我"体内展开的情节。"起点我"和"完成我"之间的关系显得模糊不清。如果作为"起点我"的天狗本身就是"宇宙我"，那么他的吞食行为便显然不但毫不惊心动魄，而且实属多此一举。也就是说，叙事一开始的"吞食"意象本身就指明了"起点我"同"宇宙我"之间的距离。但假设作为天狗的"起点我"在叙事的后半部分继续强调这种分离，那么他失去的将不仅是"外向空间"所提供的方位定义，而且也是他自己"飞跑"所依赖的能量来源。换言之，就本诗而言，"宇宙我"的建立取决于"我"和"宇宙"之间的分离，而"起点我"的构成则来自"我"同"宇宙"的合一。"宇宙我"之所以有意义，是因为它总是指示着由一个非宇宙之我演变成一个宇宙之我的过程，所以总是预设了起始的分离状态；而"起点我"则往往起源于一个既在的"宇宙"，并且根据这个"宇宙"的实在性构成自我与该宇宙之间的一致性。

可以说，从"吞食"到"穿透"，诗的叙事视点发生了明显的变化。如果在外向空间之中，"宇宙我"和作为起点的"实在我"尚可处于相安无事的状态，当叙事转向内向空间，"我"便在功能上变得既模棱两可又自相矛盾。很明显，"吞食"的视野仅仅局限于某种外向的延伸，而"穿透"所发生的场所则同时兼有内向和外向的意义。这里尤其值得注意的是，在这两个空间之外，本诗的叙事还含有一个过渡部分。在自认是宇宙能量的总和之

后，直到“我”通过“剥我的皮”进入“我”的体内之前，诗的叙事者一连说了九句描写自身行为的话：“我飞奔……我飞跑”。问题是，与“吞食”和“穿透”这两个相对独立的母题相比，这些行为发生在某个无法定义的空间之内，它们既不属于外向空间，也不属于内向空间，因为叙事者在吞食“宇宙”之后，它的外向空间已经推展到了尽头。换言之，在叙事者转换方向进入内向空间之前，他必须在外向空间的尽头之外和内向空间的开端之前活动。如果说“吞食”主题被简单地定义在外向空间，而“穿透”主题则兼有外向和内向空间，那么这个叙事中段的过渡则指示着一个无法思考的空间。

尤其重要的是，正是在这个不可能的空间中展开的那些不可能的活动，才使得叙事的视点得以转换，并从这一转换中获得叙事本身的形式丰富性，因为尽管这个过渡在本诗的结构中无法被思考，它却是衔接两个叙事片断的不可或缺的环节。具体地说，虽然一旦吞食了作为时空总体的宇宙，《天狗》的叙事者也就因为丧失了某种外在时空而无法继续从事“飞奔、狂叫、燃烧”等具有外在时空定义的行为，但这些行为却为进入诗歌后半部分的内向空间提供了必不可少的前提、理由和动力。可以说，如果没有这个过渡，《天狗》的叙事便会变成互不相关、而且形式单调的两首诗，当然也无法实现空间转换带来的复合性和多义性。

在这个意义上，《天狗》叙事中这个不可思议的过渡，也就成为维系叙事两个基本组成部分的中心。那可以被思考的单调性和复合性，因为只有通过这个中心才能发生相互关系，而不得不成为由它支配的叙事结构中的从属部分。从这个角度看，全诗显示的那种不可抑制的欲望正是来自这个难以思考的叙事中心，正是相对于这样一个中心，有关“吞食”和“穿透”的母题才获得了“外向”和“内向”的含义。可以说，“吞食”和“穿透”行为都是在完成由这个中心所交给它们的任务。而正是在完成这项任务的过程中，它们分别遭遇到外向空间和内向空间的极限。显然，这两个极限的定义基础不是“吞食”或“穿透”故事中的具有明确空间定义的“我”，而是那个处于叙事中心的身份模糊不

清的"我"。这个身份不清的"我"不仅通过两个身份明确的"我"来达到自身定义的极限,而且也在这两个自身定义的边际遭遇到他自己。处于叙事两端的"我便是我"不仅是叙事中心对"自我"在时空延续的肯定,同样也是在时空极限处遭遇到自我时发出的惊呼。因为只有这样一个处于极限的"我",才使得处于叙事中心的那个晦暗不明的欲望开始显形。只有当"我"在自身的边界与自己重逢,欲望才开始有可能定义那不在之物和真正的他者,诗歌的叙事才能确立一个缺席的能指,而使自己成为意义的表征,充斥着叙事本身的"能量",才能最终获得一种确切的表达。在自身的边界上,"我"不再成为一种对自己的放逐。由于单调空间和复合空间的对立,而引起的身份矛盾因为自我与其自身的重逢而被一举解决。这时候"我"因为"自我"边界的出现而同自己一致起来。面对他者,"我"成为"我的我",而无法再从时空中寻找单调或复合形式的无限延续。当然,"我的我"也面临着一个根本性的矛盾。随着言说者"我"对"自我"的最终征服,那显示他者的边界也就在"我"面前展开"我"所不是的内容。或者说,正是在"我"与叙事边界相互一致的时候,他与叙事中心那不可思议的一致性却发生了问题,因为一旦"我"成为"自我"的边界,他也就同那个没有边界、没有时空定义、不承认死亡的"我"脱离开来。而"我的我"这种暴力的一致性也要面临自身的断裂。在这个意义上,"自我"的边界也就成为这篇有关自我的叙事必然面临的终点。"自我"无法延续,然而"自我"必须延续。"我的我要爆了!"在诗的结尾那能量无处安放的天狗如是说。

显然,"自我"在《天狗》的叙事中是个问题而不是一个答案,是困惑而不是灵感,是欲望的对象而不是欲望的源泉。最终使《天狗》的汹涌能量无处安放的原因是言说者自己身份的无法确定。这不仅仅是有关"我"的位置或者"世界"的位置的问题,也不仅仅是究竟是自我说出语言,还是语言说出自我的问题,在根本的意义上,这种冲动不安牵涉到对"可说"之物和"不可说"之物之间那个界限的破坏,因为只有在禁忌变得模棱两可的时

候，言说者才会无所适从，只有在话语的界限变得动荡不定的时候，自我才会丧失明确的自身认同方式。

《天狗》的叙事者语无伦次，因为在某个瞬间他似乎感到一切皆可言说，秩序、界限、结构这一切标志着某种“不可能”的东西全都轰然崩塌成为瓦砾，因为他就是“不可能”本身，他的声音来自一个无法定义的空间，这也就使他所言说的“自我”无法前后一致。就《天狗》而言，一切言说都成为可能，但在这时，一个特殊的意义系列被打开了，处于那个叙事中心的无名欲望在不断拒绝语言所言说的“自我”时，无形中造成了“自我”多重性，也就是说在那种喷涌的欲望鼓动下，“自我”不再是一个单纯不变的真理宣布者，而只能是语言思辨的中介，“自我”对自身的暴力摧毁成为语言反思和欲望捕捉自我的前提，在破坏者的我和被破坏的我之间，语言对自身既在可能性和既在体制的批判得以充分展开。

二、《梅花树下的醉歌》

从结构上衡量，《天狗》应该是一首倾向于批判的诗，虽然它也造成了一种平面铺展的势态，而且叙事中心的自我不断在言语边界与自己重逢，但主要它还是有关“自我”的颠覆。现在我们有必要考察郭沫若早期诗作中鼓荡着的能量的另一面，即抒情。

《梅花树下的醉歌》（以下简称《醉歌》）一诗可谓热情洋溢，对于“恶意”和理智的读者来说，这样一首诗也许只有心理学的临床意义，但在郭沫若的早期诗作中，它的确标志着一个问题。它排斥着话语言说者之间的任何间隔，“自我”成为超越间隔的根本途径，而抒情则是这种跨越的形式保证。诗的叙事者从对梅花的急切赞美突然转移到对他本身的赞美，而后又迅速从对自身的赞美转向对“全宇宙本体”的赞美。也许可以说，这是一首无结构的诗，因为两个叙事者企图言说的“自我”不在任何语言符号上作哪怕是一厢情愿的逗留。作为意符的梅花，作为言说者或者符号使用者的叙事者“我”，以及作为两者遭遇环境并

构成两者间根本契合的本体宇宙，这三者之间的界限，被"自我"这个无往而不利的"怪物"全然击毁。梅花代表自我，叙事者说出自我，"全宇宙的本体"也就是自我。这样一来，在语言内部具有明确边界的符号系统也就无法生效。从"自我"这一独特的视点出发，其目力所及的一切都与"自我"等同起来。或者说，由于每个言说者本身都拥有"自我"，"自我"之间的差异被取消了。这样自我也就成为对意义结构，亦即意符与意指的两极性的最终征服。在语言内为意义作出保证的差异在此被一举消除。欲望不再寻求满足，不再寻求那缺席的意指，而只是作为从"自我"为形式的不断重复的语言本身存在着。诗歌不再成为欲望的起源和障碍，因为它破坏了自己那种携带欲望的语言，它在此已经成为某种言说者身份无法定义的日常语言本身。

同时，言说者之间的能量流泻使得抒情成为必然，那个处于叙事中心的模糊不清不断寻求自身边界和自身定义的欲望，使得叙事过程本身动荡不定。谁是叙事者，谁是旁观者，谁是听众，谁是窃听者，谁是叙事的促成人，是什么东西为叙事提供了场所，是什么东西使叙事成为可能，由于表达着那个叙事欲望的"自我"总是处于文化自慰的自相冲突状态，这些叙事过程的基本参照都无法进行精确定位。正因如此，叙事或诗歌本身也就成为一种意义不明的倾诉。而且这种倾诉无法控制，因为在欲望无法投射的状态中，显示某种表达的必然性似乎恰恰成为一种不是解决的解决方法。对于那个无法抓住的欲望，对于那个无法定义的空缺，叙事进行的惟一办法似乎就是通过絮絮不停的倾诉使自己变成欲望显现的外在记录。在这里，倾诉也就接近一种仪式，一次祭典，一项无法最终消除欲望带来的不安，但确使欲望能在形式的意义上获得"交流"的社会工程。那无法内视的诗歌也就成为对诗歌自身外形的抚摸和礼赞。倾诉者变成倾诉对象本身，在意指无法现身的情况下，诗的意符结构显现出一种单调的平行排列。诗的叙事者必须神经质的同语反复。当然这种数量的叠加无法使叙事者真正返回自身，而仅仅造成某种意义不明的"自我"重逢，但诗的操作过程的确显现为一种通

过不断的自我复制而持续扩散的波。在它覆盖的周沿范围之内，一切既在的、结构相对稳定的文化意指都在诗歌本身那种强烈的抒情节奏之中战栗陶醉，并最终被归结为一堆无区别的无差等的文化瓦砾。

对于这样的诗来说，诗的边界已经被破坏，因为欲望不再拥有边界，在"自我"的病毒不断复制自身并进而统一语言形式的时候，"自我"不再面临一个绝对的他者，意符不再与意指分离，诗的语言不再由于某种"结构"的存在而为意义究竟是在结构之内还是在结构之外这个的问题受到困扰。当言语行为演变为一种偏执性的同义反复，它仅仅作为一种单调的破坏力量，指示着意义的终结。《醉歌》这首充满癫狂的诗以"破破破，我要把我的声带唱破"结束，其实也正显示出根据"自我"的平行离散而进行的抒情，最终只能面临这样的困境：歌者成为歌者的终结，语言成为言说者的自戕。

然而，即使在每一个个别的言说者都含有这以"自我"为外形的抒情交流中面临自身终结的时刻，诗的结构意义却并不因为经过叙事者大力铺陈的破坏行为而完全消失。"唱破声带"作为言语单位的"自我"对"言说者自我"的取消，以及语言本身与喑哑沉默和死亡的等同，但在另一方面也指出了一个意义生成的问题。作为"破坏"本身以及被破坏现象的语言总是暗含着一个处于语言内部的破坏者。"唱破声带"的歌喉在即将陷于喑哑之际居然用歌声标志那随即出现的喑哑，在这里具有反讽意义的也许是被毁灭的叙事者总是指向一个通过叙事来进行这种毁灭的叙事者，而被破坏的自我背后也总是站着那个作为"破坏者"的自我。虽然对于那个被破坏的叙事者而言，语言本身已经成为一种意符与意指之间无区别无差等的单调复制。但是就作为破坏者的叙事者来说，欲望的终结仍然标志着一种意义、一种区别、一种差异，因为意指和意符之间的结构取消总是通过一个叙事过程展现出来的。这样的取消在最终的意义上只能结束叙事中有关语言的故事，而无法取消叙事本身的语言效应。在《醉歌》一诗中我们可以看到，即使那个有关语言结构失效的故事占

据着叙事的前台，整个叙事的语言结构仍然在发生效应。所不同的是在故事中作为内容出现的东西，在叙事中则变成一种形式。或者说，抒情的实现最终取决于对抒情的批判。在这个意义上，诗的叙事中那个偏执的、滔滔不绝的抒情歌者也就不能继续充当整个叙事的惟一叙事人。那个不受羁绊、弥漫一切的抒情自我同样也就无法成为诗歌言说者的惟一身份，而只能作为他的一个暂时的面具。当然就《醉歌》本身来说，值得注意的是这种欲望结构的深层含义并没有从抒情的偏执中完全解放出来。显然叙事者、角色、面具之间的距离指示着欲望表达的多样可能，但诗的话语结构却持续胶着在叙事者、角色、面具的同一性上。似乎歌唱是角色的惟一职能，而抒情则又是叙事者的惟一身份。在这种偏执等同中呈现的暴力显然执行着一个目标明确的任务，那就是对欲望的锁闭。读者可以看到，在《醉歌》的叙事操作中，语言身份的断裂或者离散其实也就是在欲望抒情表达的惟一途径。换言之，惟有在叙事者的声音无法等同于角色的声音，而角色的面目又不能被一个特有的面具所完全遮蔽的情况下，面具和角色本身才可作为意符而成为叙事者和角色的欲望的承担者，或者说达到欲求和意指的替代物、中介和工具。三者之间的等同不仅使得意符不再对意指拥有某种节余，同样也使欲望变得无处容身。

这也就是说，在《醉歌》这首诗中，“自我”成为一种介入意符和意指之间的东西，它不同于意符因为它代表着一种处于完成形态的欲望，它不再代表动力和追求，不再指出空缺，不再要求针对那个缺席意指的种种替换物。但同时它也并不是意指本身，因为它仍然具有形体（body），仍然在语言的表层持续，它的不断重复的节奏并不指示最终的解决。对于这样一个语言单位来说，它无法获得一种外在的定义。与那些挣扎着伸向意指的意符不同，《醉歌》中的“自我”没有边界，没有内容，没有他者，它并不明确指向任何东西，或者说它并不面临“终结”，但它的确拥有一个内在定义，因为在这里，终结存在于“自我”内部，存在于“自我”播延的强烈节奏企图抹去但又无可奈何地任其反复出

现的重复间隙之中。在这些间隙中，那改变包装的欲望也就不再伸向意指，而总是焦灼地企盼着意符的再生。它不再受到意符和意指之间的阻隔，而是在两者间构成着某种半真半假、愿打愿挨的戏谑关系。对于这后一种阻隔来说，“自我”每一次改头换面的再现都在担任着破坏者和被破坏者、终结之我和新生之我这两重相互冲突的身份。但问题是存在于终结和新生之间的空白地带被常规化了，从终结到新生的行旅不再带来任何不安和恐惧。它不再成为一次历险，而仅仅被当作一条畅通无阻、势所必至的坦途。因为意符的重复出现被当作“自我”的持续现身，欲望每一次与他者的对峙都会发现自己的承载体与他者的关系十分密切。在“自我”节奏的间隙两端，“自我”一次又一次地遭遇自身。这不仅使欲望因为“他者”意义的含糊而变得麻木不仁，同时也使得终结因为发生在“自我”之中而变得可以超越。

三、《凤凰涅槃》和《夕暮》

就像一切伟大的诗篇，《凤凰涅槃》意义简单，结构实用，它讲述的是一个有关死亡与新生的故事。从语言的角度看，它不仅涉及到对言说者身份多重性的探寻，也同样显示出对相邻言说者的兴趣。根据死亡和新生这两大主题，这首诗可以分为前后两个部分。前半部分包括“序言”、“凤歌”、“凰歌”、“凤凰同歌”和“群鸟歌”，而后半部分则是指“凤凰更生歌”。就主题来说，前半部分对死亡的目击和后半部分对新生的歌咏形成了一个对照。但就两者关系到的话语言说者而言，诗的前后两部分也是截然不同。在那个关于死亡的场景中出现的不是一个而是多个言说者，他们的身份基本上可以分成三类：《序曲》中的超越叙事者，凤凰本身以及观葬的群鸟。《凤凰更生歌》则虽由鸡鸣开始，但在整体上却由凤凰作为主要的歌者。鸡鸣本身马上被滔滔不绝的凤凰和鸣所淹没。更为重要的是，与前半部分凤凰分咏的情形相反，在诗的后半部分凤凰似乎是用同一个声音在说话，任何细致的差别都被取消了。

很显然，这两个部分的结构与《天狗》和《醉歌》有非常相似

的地方。死亡场景中的凤凰不断询问自己的来源，在败坏崩颓的宇宙中，凤凰所言说的“自我”成为它自身不可思议的东西，对死亡的向往在结构上类似天狗对“自我”的追踪，因为面对自焚的火焰，凤凰不但成为被破坏者，同样也就是破坏者本身。换言之，他们那个“自我”的界限变得恍惚不定，因而成为亟需澄清的问题。而新生的场景是凤凰在新的宇宙中不断发现自己的时刻。言说者不断发现“我”的新内容，然而每一个新内容的发现又都是前一次发现的重复，因为每一次发现都有关“自我”，都是“自我”与“自我”的重逢和复制。可以说，新生的场景就和《醉歌》一样呈现为“自我”的某种无结构的节奏性蔓延。然而在《凤凰涅槃》与《天狗》和《醉歌》之间仍然存在着很大的不同。这种不同首先来自于每一场景中参与者的身份和关系。如果说《天狗》中言说者在一个单一的言说者之内，《凤凰涅槃》的死亡场景显然是多个言说者占据的语境。凤凰对自己的破坏同时也发生在《序曲》的超越叙事者和《群鸟歌》的言说者面前。并从他们那里获得与己不同的评价。在这个意义上，凤凰的自焚也就是对这两种异己言说者的克服。凤凰的声音也就是对这两种“杂音”的对抗。凤凰对自我身份多重性的揭示也就取决于同相邻“自我”之间关系的扬弃。“自我”纵深维向的开启也就是信赖于“自我”平面维向的整理。换言之，批判并不能成为一种全然孤独的行为。那个批判性的“自我”并没有面临“自我爆炸”的两难情形，因为批判总是和某种抒情的成分结合在一起。虽然这种抒情并不面向那超越叙事者和群鸟，但凤凰的自毁显然是一种面向相邻“自我”并且有关相邻“自我”的行为。他们对他的本身言说的那个“自我”的破坏，并不是要追求对“自我”的根本性的形而上学把握，而是着眼于言说“自我”与相邻“自我”之间某种“社会性”关系的重建。

如果我们再回过头来看那个有关新生的场景，它与《醉歌》的差别也是显而易见的。在某种意义上，《醉歌》不具备一个身份明确的言说者。诗中充斥的“自我”可以成为任何一个言说者的第一人称。然而《凤凰涅槃》的新生场景有着相当明确的话语

界限。言说者只有凤凰自身;在这里,凤凰滔滔不绝的倾诉具有明确的意义。在他们异口同声的歌咏中反复出现的"我",不仅仅是言说者自身的复制,也表明了这些复制之间的含义。相邻言说者通过某种特殊的渠道获得直接认同的情形,被充分结构化了。"光明的我们"、"新鲜的我们"、"华美的我们"这些被反复吟唱的歌词诚然显现出"我们"的囊括性(the inclusive we),似乎通过"我们"这个语言单位,宇宙间的一切都可化而为一,而抽象单调的一切也可化而为宇宙间的一切。然而与《醉歌》显然不同的是,在这个场景中,言说者"我们"并不是一个奔涌流泻不可名状的"我"。在"我们光明"、"我们新鲜"、"我们华美"、"我们芬芳"这样令人迷狂的节奏中,诗的言说者显然也在使用那个消除性的我们(the exclusive we),那层层叠叠汹涌而来的"我们",在此当然也是作为一个个相互区别、然而又相互衔接的言说者,不断地出现在读者面前。于是,这一群在凤凰口中说出的"我们"的相互关系,也就不只是平面的关系,而且也成为"自我"纵深含义的展现,成为批判本身。

从《凤凰涅槃》前后两段过渡来看,由"自我"出发的语言批判和抒情交流成为两个相互衔接的问题。话语言说者对自己身份多重性的认识必将导致他与相邻言说者之间关系的改变,而话语言说者之间的交流行为的展开,也在根本上取决于个别言说者对其本身话语世界的有意识批判。凤凰在前半段自毁活动有着明显的相对言说者的意义,而他们在后半段对于"新生"的歌咏,也不仅仅在强调言说者之间某种在"自我"基础上的相逢,而同时也显示着对"自我"的言说所必然带来的对"自我"职能的多重性的认识。换句话说,由于"自我"这个语言单位兼有批判中介和交流媒体的功能,在《凤凰涅槃》中,批判和抒情被表现为两种无法彼此分离的话语风格。当然,这也就使"自我"作为一个问题在新诗的文化话语中占据了重要的位置。因为语言对自身的理解,以及它在言说者之间的展示,都必须借助"自我"的概念,这个概念的澄清也就成为确立新诗话语世界的重要条件。从"五四"与所谓旧文化及当时社会其他群落的关系而言,一方

面，郭沫若诗歌中对言说者多重性身份的揭示，显然是从文学话语内部扬弃了旧文化话语原有的边界，使得新诗不仅代表着文学符号系统的更换，而且也说出了旧文化话语无法说出的内容。而另一方面，郭诗对抒情交流的强调，同样也为五四精英文化提供了特定的社会学含义。随着"自我"被理解为文化话语交流的基础，在"自我"问题上的认同和讨论也就成为新文化话语言说者定义异己或"文化他者"的准则。

当然，"自我"在新诗乃至新文化话语中，作为一个权威问题的出现，在根本上取决于批判与交流这两个语言基本维度，在"自我"问题上的相互交错。一旦批判与抒情相互分离，"自我"也就无法作为一个有意义的问题被提出来。如果郭沫若最早的一些诗篇相当成功地实现了批判与抒情在"自我问题"上的相互贯通，造成这种贯通的条件很快便消失了。在《女神》以后的《星空》、《瓶》乃至《恢复》中，那种一度作为批判出现的对自我多重性意义的认识，逐渐变得越来越抽象，当批判被作为话语主题提上新诗的议事日程之时（比如像《恢复》这部诗集），它也就不再是话语结构的一部分。与此同时，作为某种人际交流之保证的抒情也逐渐失去了维系相邻言说者的功能。比如《瓶》中的"自我"往往成为自恋的借口。

在本文的最后，我们要考察《夕暮》这首收于《星空》中的诗。在某种程度上，《夕暮》所体现的话语操作方式可以说与《凤凰涅槃》完全相反。在它的文本之中，抒情和批判不仅是作为两个互不相干的过程存在着，而且最终还造成了某种相互抵消的情形。诗的结构非常精致简练。它有四个位置不同的角色组成：天上睡着的白云——绵羊，四周身份不明的荒山——瘦狮，地上看天的"我"，以及那个在诗中缺席、似乎是置身天外的牧人。各角色之间的关系当然不同。首先，处于这幅风景画中心的是绵羊以及瘦狮之间的不平衡关系；在这个中心关系之外，是叙事者和狮羊之间的旁观者关系；而超出叙事者的目击范围，还存在着那个缺席牧人和狮羊，以及叙事者本身的关系。可以说，这三重关系也意味着三个层次不同的世界。狮对羊的包围，

显示着故事的世界，叙事者的知识，构成了叙事的世界，而那不在的牧人所携带的力量，则标志着叙事以外的那个超叙事世界。然而这三个世界之间的边界并不稳定，虽然故事世界中，由于狮的存在而变得危机四伏，而旁观者的无能为力似乎也使得叙事世界仅仅成为对故事世界内部力量关系的认可。但是叙事者对牧者的呼救，却暗含着这三个世界边界混扰的可能。一旦牧者进入故事世界去拯救羊群，这三个世界也就被等同为一个世界。因为四个角色行为的相互影响，故事、叙事和叙事外的世界无法继续保持它们的区别。在这个意义上，诗中三个世界结构关系的保持和破坏，完全取决于叙事世界中那个旁观叙事者的行为。但在诗的文本中，这个叙事者具有的两个功能相互矛盾。虽然一方面它通过对狮羊关系的观察讲述了一个危机的故事，另一方面，它又通过对外在牧羊人的呼救而指示着超出叙事世界以外的世界。但是观察和呼救并不能同三个世界之间的结构保持或者破坏直接等同起来，虽然“观察”定义了故事世界与叙事者的差别关系，但它又是呼救或者说打破世界间关系的动机。而呼救虽然是导致世界间关系混同的原因，但它又明显地指出了叙事者和超叙事世界的距离。显然，尽管诗的言说者“我”仍然占据着诗的文本结构的中心，但他既不能成为三个世界间结构差异的持续保持者，又不能成为它的一贯破坏者。他虽然是某种结构因素和非结构因素之间的连接点，但同时他也是一种偶然的、仅仅说明连接失败的连接点。

就“我”与本诗结构因素的关系来说，三个世界的离散排列分别属于两个不同的时间状态。观察定义了故事和叙事的分别，呼救定义了叙事和超叙事的界限。这也就是说，三个世界的边界的叠加是不连贯的，有关故事世界、叙事世界和超叙事世界的三种语言之间，没有直接过渡的可能。从故事与叙事的语言区别，到叙事和超叙事的语言区分，其间起关键作用的是言说者“我”从观察到呼救的那个别和偶然的选择。在某种程度上，我们甚至可以说，由于诗的言说者对诗的语言的支配，有关这三个世界的三种语言在结构上根本无法区分。而且，“我”对本诗语

言的支配，也是一种别无选择的行为，因为在诗中，故事世界与超叙事世界的内容，对于读者来说没有直接的关系。对于话语言说者“我”，故事世界中的狮羊也就和超叙事世界中牧人的动机同样神秘。这种话语过程内部语言层次的无法区别，当然也说明了话语言说者本身的某种呆板的单一性。因为这样的单一性，语言对自身边界的理解和批判也就无法进行。正如诗中的结构因素仅仅是作为一种抽象的，在这里那里偶然出现的概念关系，结构批判本身也只能作为一种概念，一种话语的主题，而不再从属于话语的结构本身。

在另一方面，诗的话语言说者“我”也造成了一种“我”的拜物教。虽然“我”在诗中仅出现了一次，但可以说整首诗的话语都围绕在他的周围。他不仅是话语的惟一言说者，而且也同样是话语的惟一拥有者。与他在三个世界的结构差异中所扮演的角色不同，如果说从交流的角度看，《夕暮》中叙事言说者的话语身份没有丝毫不稳定的倾向，他对故事世界中狮羊关系的描写，对叙事世界中叙事者内心经历的陈述，以及对超叙事世界中那个牧羊人的期待，显然体现出某个以“我”为中心的话语宇宙中的三种关系维度。在这个宇宙中，那被言说的“自我”成为言说的中心，于是，言说者既没有必要把“自我”当作一个问题来澄清，也没有必要在“自我”的意义上与相邻言说者进行沟通。事实上，后者往往被归结为以言说者“自我”为中心的话语宇宙内的客观内容。就那个完全私人化了的话语宇宙而言，言说者与其对象的关系最终都呈现为与那个占据着语言中心的“我”的关系。而言说者自身也总是通过对这些与“我”的关系的迷恋来言说自己。就《夕暮》一诗来说，言说者把白云荒山变成绵羊兽狮的过程，无疑是把与“我”无关之物变成与“我”有关之物的过程。正是在对这种与“我”的关系的假想中，言说者似乎找到了自己作为观察者和呼救者的身份。

就这样，从《夕暮》这首诗的话语操作过程来看，结构因素的抽象化使得“自我”无法作为一个问题来提出，而言说者身份的某种“物化”情形，又使得“自我”毋须作为问题来提出，因为如

果在"观察"和"呼救"这两个不连贯的关系定义上坚持"自我"问题，那种对"自我"纵深含义的批判，显然就会陷于令人绝望的自相矛盾。而如果要在"自我"已经成为某种话语中心的条件下，继续追踪相邻言说者之间的那个"自我"，那么那种力图克服言说者之间互相阻碍的抒情交流，也就会成为全无意义的同义反复。与《凤凰涅槃》、《天狗》以及《醉歌》这些诗不同，《夕暮》的语言中已经不存在任何能量的残迹。那种曾经作为批判出现的认识，由于"自我"多重性空间的关闭，现在仅仅表现为语言世界之间的单调对立。或者说，批判在这里只是作为一种暴力的契机存在着，而那种一度以抒情方式占据新诗话语前台的交流方式，则因为言说者无法实现原有意义上的沟通，而变成了一种表面化的感伤。更加重要的是，在《夕暮》的话语中，批判和抒情不再成为互为因果的话语倾向。言说者多重身份的无法实现，使得"自我"在相邻言说者内部的重现失去了前提，而言说者身份的"物化"所导致的对抒情交流的拒绝，也使言说者"自我"纵深意义的追踪失去了归宿。在这样的情况下，"自我"也就无法作为一个重要问题在"成熟"了的新诗话语中继续存在下去。当耽于伤感的抒情者登上象牙之塔，而崇尚暴力的批判家奔赴十字街头，批判和抒情变为两项无法兼容的选择，而苦闷和革命却成了相互独立而且可以相互对调的心态。

1920 年 2 月，郭沫若在他的《天狗》中宣称："我是全宇宙底 Energy 底总量！"但在 1923 年 6 月 16 日写的《暗无天日的世界——答复王从周》一文里，他又说道："文学是苦闷的象征。"在短短的三年又四个月的时间里，郭沫若走过了他写作里程中的一个重要阶段。

（原载《今天》1993 年第 4 期）

“乳房”的都市与革命乌托邦狂想

——茅盾早期小说的视象语言

陈建华

1. 引子:文学新名词

茅盾的早期小说《蚀》三部曲里,对“乳房”的描绘,就质量与频率而言,在新文学里均冠绝一时。历史地看,他使用的一套乳房的语汇,包括“乳峰”、“乳尖”、“乳头”等,构成他小说里“人体”话语的主要部分。虽然在他之前就有人使用“乳房”等语,且传统的“乳”、“奶”乃至“酥胸”等语汇仍活跃在当时的文学中,有的至今仍在使用中,但茅盾不仅丰富、更新了描绘人体的文学语言,也体现了某种源自于西方启蒙理性思潮有关“人”的观念、有关观察方式上的科学性,因此也给他小说的叙述视点带来重要影响。

如果说,现代中国的思想和文化变革,离不开语言的变迁,离不开现代汉语的形成史,那么在此语言变迁之河中,茅盾小说中的“乳房”显得较为触目。自晚清以来由传教士和留日学生所大量引进的翻译“新名词”,对现代中国思想和文化造成深刻影响,已得到不少学者关注。有意思的是,这“乳房”也属新名词,我们久已把它当作一个文学语汇,而当初是一个翻译的外来语,通过的是传播科学知识的渠道。随着“乳房”在文学作品中使用愈多,与之相应的有关人体的描写语言也出现结构性的现代转化,与之关连的是较抽象的、构成现代文化中重要部分的性文化话语。

像“乳房”之类的新的文学语汇与话语,在现代文学作品里比比皆是,很难一一加以钩稽考索,且它们与民族的情感结构及其艺术表现密切联系,在使用方面更属风格、修辞范围,因此在分析、诠释中也更难以把握。本文将“乳房”放到现代人体与性

话语的形成框架中，作为观察、研究的对象，涉及"模特儿"、"裸体"、"曲线美"等方面。现代中国思想、文化的变革，离不开观点、观念的变革，而所谓"观点"和"观念"，首先与视觉相关，包括感官与思维两方面的活动。因此对"乳房"、"模特儿"等文学语汇的研究，亦必定探讨"窥视"、"视点"等问题，亦即探讨现代文学语言的视像特征及其历史的形成和使用。而本文对茅盾的乌托邦革命想像的"乳房"的研究"性"趣，仅是一种鸟瞰式的，且不限于一时一地的观照。

2. "乳房"现代性

从词源上来说，更早的"乳"、"奶"、"胸"等词的使用，以及它们之间的意义衍变，这里难以廓清。对于女性身体的文学表现，乳部成为男性窥视的聚焦，似在晚明时代，表现得愈益明显，代表思想史上人文意识及自然观念的新收获。其显例莫过于《金瓶梅词话》，有"酥胸"、"胸乳"、"香乳"、"奶子"、"肉奶奶胸儿"等描写。另如冯梦龙的《山歌》，对女体也颇有暴露。

还可以列出许多，但在这些描写中，难于见到"乳房"一词。这并不是说绝不见于典籍，如贾思勰《齐民要术・养羊》："牛产三日……以脚二七蹴乳房，然后解放"。又如《徐霞客游记・滇游日记九》："时洞中道人上在广未归，云蹬不封，乳房无扃，凭憩久之"。前一例是关于牛的，后一例指山洞。所谓"房"是实指一个比较大的体积，因此要将"乳房"使用到女体方面，似乎还需要某种新的想象力。

茅盾使用的"乳房"是个文学语汇，既是个比喻，也是个名词，至今我们习惯使用的"乳房"已经代替了单字的"乳"，比喻的意味已经淡化。这个"乳房"几乎完全是现代语，当初是翻译过来的科学语汇。如1915年出版的商务印书馆编的《辞源》："乳房：高等动物胸部或腹部之左右相并而高出者，雄者退化而小，雌者大。"又说"乳头：突起于乳房之尖端，为乳腺之总汇处。"[①]

此"乳房"译语是否来自于日语，尚有待确证。茅盾如此大

① 茅盾《商务印书馆编译所生活之一——回忆录(一)》，《茅盾专集》第1卷，唐金海等编，福建人民出版社1983年版，第403页。据茅盾回忆，他在1916年进商务印书馆英文部工作，见到这部正在发行的《辞源》，还写信给总经理张元济(1867～1959)，对于《辞源》条目提意见。

量使用乳房，与他提倡文学话语的现代性，很大程度上包括科学性有关。他在二十年代初大力提倡"自然主义"，在要求文学"表现人生，宣传新思想"的目的在于"辟邪去伪"，乃至他提倡一毫不变地介绍西洋文学，到忠实地翻译西洋原作等，背后都站着那位理性的"赛先生"。在《对于系统的经济的介绍西洋文学的意见》一文中，他指出文艺创作中必不可少的三种工夫——观察、艺术和哲理，都需要贯串科学精神。所谓"换句话说，(一)就是用科学眼光去体察人生的各方面，寻出一个确是存在而大家不觉得的罅漏；(二)就是用科学方法整理、布局和描写；(三)是根据科学(广义)的原理，做这篇文字的背景。"[1]谈文学创作如此强调"科学"，其实反映了当时五四知识分子对文学的普遍理解，即使将文学与政治脱钩，也必须服从中国现代化的基本要求，其底线乃是首先实现知识的现代化。所谓文学须传播现代知识，作家"需有较高的常识，因为现代的小说，不比从前——实在也因为现代社会里的人的常识不比从前了，——往往涉及好几种科学的学说，哲学的思想了。"[2]

比茅盾更早在小说里使用"乳房"、也是从"科学观察"入手写小说的，是当初在日本学医的郭沫若(1892～1978)。他一边学医，一边将课堂上学来的医学知识写进小说，真正想要表达的是女人和欲望。如1925年的短篇《喀尔美萝姑娘》，其中的主人公一心想做医生，因为医生有特权看女人的裸体，能够"扪触女人的肌肤，敲击女人的胸部，听取女人的心音……我可以替她看病……更用手指去摸她的眼睛……摸她的乳房……"[3]有关生物学、解剖学的专用词常常出现在小说里，但在课堂上常常心不在焉，文思活跃。郭沫若说到他的小说《牧羊哀话》："学校里正在进行显微镜解剖学的实习。我一面看着显微镜下的筋肉纤维，一面构成了那篇小说。"[4]像"筋肉纤维"之类的，"乳房"也属新的人体名词。尽管郭沫若属于"创造社"，与"文学研究会"也打笔战，但在文学必须合乎"科学"这一点上，它们之间则无不同。顺理成章的是，当"文学研究会"的郑振铎、茅盾等人攻击"礼拜六派"及其干将周瘦鹃时，郭氏给于及时"声援"。他讥笑周氏

① 茅盾《对于系统的经济的介绍西洋文学底意见》，《茅盾文艺杂论集》，上海文艺出版社1981年版，第16～17页。

② 雁冰《答史子芬来信》，《小说月报》，13卷5号，1922年。

③ 郭沫若《喀尔美萝姑娘》，《东方杂志》22卷4号，1925年2月25日。见《郭沫若文集》，文学编，第9卷，北京人民文学出版社1992年版，第227页。

④ 郭沫若《我的学生时代》，《郭沫若全集》文学编，第12卷，人民文学出版社1992年版，第62页。关于郭沫若小说里的医学词汇，另参《月蚀》："儿童是都市生活的barometer"(晴雨表)上海《创造周报》第17、18号，1923年9月；《曼陀罗华》，上海《创造月刊》第1卷第4期，1926年6月16日；《亭子间中》，主人公爱牟，找书给孩子看，找出的是德文的Corning著的《局部解剖学》，北京《现代评论》第1卷第8期，1925年1月31日。

的小说《父子》"对于输血法也好像没有充分的知识"。[1]

当时"乳房"的使用不那么普遍。看作家怎样写到这个部位，似可在新派旧派里读出复杂的色谱。如创造社的田汉，在二十年代末的小说《上海》里，写风流才子式的余质夫，在一家酒馆里，与一个肉感的女堂倌调情，他"甚至竟敢由那女人的大袖中去摸她的奶"。[2]这样的写法带土气，带有对中国女人的成见。郁达夫的一些小说里，主人公的性欲尽管旺盛，写到与女子的皮肉之交时，轮廓都欠分明，如《迷羊》里摸到女人的胸部："一种软滑的，同摸在麦粉团上似的触觉，又在我的全身通了一条电流。"[3]这样的感觉或许更真实，只是写得不讲究。对茅盾来说，"乳房"是"时代女性"的标记，其体质亦经过了乌托邦想像的改造。即使偶尔写到"奶子"，如《动摇》里劣绅胡国光的儿子阿炳，调戏他父亲的小老婆金凤姐"摸奶亲嘴"，就带有老式低级的意味，似乎在语言上也懒得讲究了。

至今，信仰现代主义的年轻诗人几乎一律使用"乳房"，其中有先锋艺术诗意的空间。如顾城的《英儿》——尽管多属"不高隆起的乳房"、"小小的乳房"。[4]而寻根派小说家则不喜"乳房"，却在"大乳"、"奶子"里照样找到足够的刺激，如贾平凹的《废都》。[5]也有将"奶子"和"乳房"混用，如陈忠实的《白鹿原》。也许是现代语言的杂交繁殖，使这类"家族相像"的情况越来越普遍，而在语汇和修辞的选择上，仍取决于作家的美学意趣，文化的底子多少还在，语言的生成能力也不愁枯竭。如张爱玲的小说，像多数旧派作家，一般回避描写性的敏感地区，但偶有发见，便觉不凡，如《红玫瑰与白玫瑰》写女主人公烟鹂："她的不发达的乳，握在手里像睡熟的鸟"。[6]她写的不马虎，其实单字"乳"却是较原始的用法，如汉代文献《白虎通·圣人》："文王四乳，是谓至仁"。

3. "酥胸"话语的淘汰

"乳"和"奶"是家族系列，但在现代境遇里却也受制于"物競天择"的定律。至少在它们使用的现代过程里，真正被淘汰

① 郭沫若《致郑西谛信》，《文学旬刊》，第6号，1921年6月30日。另见魏绍昌编《鸳鸯蝴蝶派研究资料·史料部分》，上海文艺出版社1962年版，第41~42页。

② 田汉《上海》，《申报·艺术界》，1927年10月16日~12月3日。未完，续刊于1929年5月至8月《南国月刊》第1卷，第1、3、4期刊完。另见《田汉文集》第14卷，北京中国戏剧出版社1983年版，第125页。

③ 郁达夫《迷羊》，《郁达夫全集》，小说第2卷，杭州：浙江文艺出版社，1992年版，第75页。

④ 顾城、雷米《英儿》，北京作家出版社1993年版，第49、63页。

⑤ 贾平凹《废都》，北京出版社1993年版，第147,157页。

⑥《红玫瑰与白玫瑰》，《张爱玲小说集》，台北皇冠1991年版，第93页。

的，是那个传统诗词里的有关女性乳部或胸部的话语，包括"酥胸"、"鸡头"、"玉峰"、"芗泽"等语汇。当然还包括如"玉体"、"樱唇"、"香躯"等女体描述。至二十年代后半期，这些用词在旧派的言情小说家那里，还经常出现。像郁达夫那样的新文学家，在《迷羊》里写到男主人公看商店橱窗而想到他往日的情妇的"胸部"时，不用"奶"、"乳"之类的词，而用"亵衣"、"芗泽"这些更为文气、更像鸳鸯蝴蝶派的语汇。[①]这也不足为奇，其实在所谓新旧之间，不总是泾渭分明的。在这个"淘汰"过程中，茅盾的"乳房"话语扮演怎样的角色？

所谓新旧派在语言使用上的分歧，实即由于两者之间对待中西文化冲突或交融的取径不同。旧派对于外来文化的热情并不比新派弱，只是兴趣的侧重点不同，而更多地利用了自身的文化形式达到将外来文化消化的目的。所谓"新派"，我们似乎越来越欠当地指抽象的"五四"传统，或指始于二十年代后期的"左翼"路线。但茅盾早期小说中的"乳房"意象，确实显示了与旧派截然不同的文化取径，与那种动员自身的文化资源，试图从内里消融外来文化的方式不同，"乳房"本身是一种强势的"切入"，带有强烈的文化异质性，明显拒绝那个"酥胸"的文学语言资源。我曾在文章里指出，《蚀》三部曲中的"时代女性"，象征地体现了现代时间意识，后来的《虹》更体现了某种马克思主义的历史意识，遂使她们成为"革命"的载体，既接受来自历史前进的指令，又是历史的推动者。[②]而这个"历史"，在当时共产主义运动受挫的情势下，指向"革命"，指向未来，是乌托邦大同理想的另一翻版。然而当我们进而审视小说中的"乳房"话语，与都市的日常生活、大众的消费欲望相连系，则显示更复杂的意蕴脉络，即"乳房"在寄托革命乌托邦的同时，却投映出都市的大众欲望，与民国追求"强种"、"强身"的意识形态相重叠。

在"乳房"话语经典化的过程中，茅盾的乌托邦想象并未成为现实，但标志着文学汉语无可逆转的现代变迁。周瘦鹃编的几个杂志，从二十年代的《半月》、《紫罗兰》到四十年代的《乐观》，堪称鸳鸯蝴蝶派文学的中坚。其中有关乳房话语的陈述显

① 《迷羊》，《郁达夫文集》，小说第2卷，第143页。

② 参见《革命的女性化与女性的革命化——茅盾早期小说中的"时代女性"与现代时间意识，1926～1929》，《中华文史论丛》，第60辑，1999年版，第52～100页。《"时代女性"、历史意识与"革命"小说的开放形式——茅盾早期小说〈虹〉读解》，《中国学术》，第1辑，2000年版，第172～200页。另见《"革命"的现代性——中国革命话语考论》，上海古籍出版社2000年版，第286～366页。

示了这一汉语的现代变迁。周瘦鹃一派自二十年代初普遍采用白话以来，始终实行白话和语体兼容并蓄的方针，固然含有抵抗新文学的意味。这里的"新"，也是经过选择的，需合乎该派的趣味，结果形成新旧混杂，但被淘汰的就再也回不来。

文献专家郑逸梅（1895～1992）的《凝酥韵语》一文，刊于1925年的《半月》上，就是专谈女子"乳房"的。该文殊为奢张地展览了古典诗词有关"乳"的语言表现和古典掌故。其中有一段说："西方美人乳喜高耸，所以畅发乳房，与我国之束胸恰成相反，近来此风亦渐衰。"[①]所谓"此风渐衰"，对于西方习俗不以为然。与郑逸梅相比，素称"笑匠"的徐卓呆是旧派中的开通者。他的《大奶奶主义》一文载于1941年的《乐观》上，对于当时女子"解放"胸部的时尚表示赞赏。他写道："我们细细地观察夏天妇女衣服中矗起的乳峰……便可以看到种种形状的解放了的乳房。"他赞成"大奶奶主义"，考虑的是民族利益，因为母亲的乳部不发育，就会影响到下一代的成长。所谓"将来小孩子生出来，在不健康的乳房中，吸些不健康的乳汁，自然小孩子身体衰弱。这一个问题，竟可以影响到全民族的兴亡。"徐卓呆的文学生涯起始于一十年代，开始时用文言，到四十年代，他的白话文已经写得相当流利了，而这里的"乳房"、"乳峰"与茅盾所用的并无两致。然而整篇文章插科打诨，不离作者"东方卓别林"的本色。在形容各种乳的形状时，有一段说："最好是不大不小，俗称'一把奶'，用手摸上去，恰巧一把，而且有相当弹力，这种，可称鸳鸯蝴蝶派。"[②]如此表达其"鸳鸯蝴蝶派"的文学认同，显然与茅盾异趣。

近来莫利琳·雅伦（Morilyn Yalom）的《乳房的历史》见世，作为文化史研究取向，颇有新意。虽然讲得较为简略，也大致勾出欧洲的各文化阶段及"乳房"的象征意义的变迁。如十四世纪在英、法、意等地大量出现的"玛多娜喂乳"的画像，从宗教的外衣暴露的乳房却意味着世俗的物质欲望的觉醒，并呈现为男性窥视的对象。德拉克洛瓦（Delacroix，1798～1863）的《自由领导民众》一画，脍炙人口。雅伦解释道："在尸体狼藉、战旗招展之

① 郑逸梅《凝酥韵话》，《半月》第4卷17号，1925年。

② 《乐观》第1期，1941年5月，第17～19页。

际，德拉克洛瓦的裸体自由女神领导着民众走向胜利。这里裸露的乳房成为反抗的象征，像革命一样刻不容缓而义无反顾。"[1]

① Morilyn Yalom. *A History of the Breast* (New York: Alfred A. Knopt, 1997), pp. 122.

在漫长的中国历史中，围绕着"奶"、"乳"等表述，发展出复杂的象征和再现系统，这还有待解说。郑逸梅的《凝酥韵话》是一篇很好的材料，让我们看到传统诗学里的有关"乳"的丰富修辞。他这番钩沉古典文献，把有关杨贵妃"出浴露一乳"的记载、妇人贴胸内衣出于《左传》，以及许多诗词里的有关用语，都摘了出来，整篇文章颇像一个关于女乳的古典词库，一个展销商品的橱窗。在他赞赏自得的摘录评点中，似乎也较忠实地反映了前现代中国文人对女乳的美学意趣。如"酥胸"、"酥乳"、"凝脂"、"兰胸"、"玉峰"等语言表现，已经蕴含着某种感受，当然与性欲有关，但视觉是不强调的，感受者的主体已经消融在对象中。照郑逸梅的说法，"吾国女子以胸平坦为美，故江罗一幅，低护双峰，已成习惯。"郑文里还有很多其他的例子，涉及复杂的情感、感觉系统的表达。如"袒衣解后胸微露，一见销魂御化妆"，"皓腕高抬身宛转，消魂双峰耸罗衣"等，也并非不讲究视觉，但更为强调的显然是"消魂"这样的意欲满足的境界。

郑氏此文在怀旧之际，混合某种商业性，遵循的是现代商品和市场的逻辑。且不说这篇文章的生产方式的都市背景，此文所诉诸的读者的情色想象，是都市发展的产物，而这样的断章摘句，集中表现与女乳有关的种种意象与性趣，更带有如马克思所说的商品的"物化"性。

其实随着都市的兴起，女性身体即成为公共窥视的猎物，而女体的语言表现，亦被商品化。如早在 1911 年 8 月，当《申报》的文学副刊《自由谈》开张伊始，有一篇短文，说："人情莫不爱美人，以其容体之可爱也故。"于是罗列了"眼曰秋波，眉曰春山，胸曰酥胸，足曰金莲"等二十余个语词。[2]但这些旨在激发情色想象的展示，已含有明显的历史意识。尤其像《凝酥韵话》，挖出那些古董，做一番认洗修饰，很有一种使之"博物馆化"的意味。女体的物化语言既作为商品时尚，就难免只领风骚三五天，有趣的是郑氏本人也随时势推移，不断变换表现手法。在三十

② 《自由谈》，1911 年 8 月 24 日，第 3 张，第 1 版。

年代中出版的《逸梅丛谈》，有些是谈女体乳部的，在态度上已经转向，不再推崇"以胸平坦为美"的国粹了。如《玉殒余话》条："阮玲玉之美，一为双目之流盼，二为体态之苗条，且处处以笑靥向人，尤为可爱。而现代女性，以乳峰高耸为尚，否则饰伪以充之，所谓义乳者是也。阮亦视义乳为恩物，于是冈峦起伏，遂成为一代之摩登典型。"[①]讲有关女乳的笑话，主角换成了时下名流，使市井读者兴趣益浓。这一则关于名导演但杜宇的，可略见当时"摩登"风尚之一斑，不录可惜：

> 杜宇亦有一趣事。一日往卡尔登观电影，既购券，方欲进门入座，忽见影星王元龙来。杜宇一面与王寒暄，一面伸手交券于收券员。不料伸手之际，触及温软含有弹性之物。讶而回顾，则盈盈一摩登女郎，晏立其间。温软含有弹性之物者，高耸之乳峰也。女郎羞，杜宇窘，木然相视者久之。杜宇出以告人曰："此时若失笑，则庄肃之空气立破，女郎必以为故意狎戏，嗔责从之矣。"[②]

但如果以为这些旧派作家光以性感招徕，追求商业效果，那就误读了他们。郑氏对阮玲玉的"义乳"稍含讽刺，其实他反对女子的"商品"化，指责那种专以"诱惑男性"为业的"摩登女郎"。换言之他所赞赏的是自然形态的"高耸之乳"，因为这是符合现代国家利益的。此书中又说："现在一般的新女性，感受世界的潮流，力求体格的健美。由健美的体格来代表一个健全的国家，关系很为重要。"[③]

①②③ 郑逸梅《逸梅丛谈》，上海校经山房书局1935年版，第202、292、420页。

4. 茅盾的"乳房"凝视

茅盾早期小说里，尤其是慧女士、孙舞阳和章秋柳这些充满"时代性"的女子，在外型上个个长得健美如"模特儿"，尤其都有一对高耸的"乳峰"。稍举数例，如慧女士：

> 穿了紫色绸的单旗袍，这软绸紧裹着她的身体，十二分

合式，把全身的圆凸部分都暴露得淋漓尽致。[1]

写孙舞阳"丰腴的肉体"，"她的圆软的乳峰在紫色绸的旗袍下一起一伏的动。"[2]章秋柳"袅娜的腰肢和丰满紧扣的胸脯，"[3]这些女子的特"性"，都投身或想往革命，革命成为她们实践解放的理想空间。她们生活在革命运动中，仅为革命理想而尽其天职，就不必受家庭或男子的约束。性的自由是解放的标志，而健美的乳峰意味着健康和性爱的愉快。茅盾在二十年代末开始写小说，有意创造一种"革命加恋爱"的新样式，而"乳房"带来革命浪漫性，这些富于热力的女性身体给革命涂上一层玫瑰色，至少表达了革命也应该是健全的、美的想法。在革命乌托邦的空间里，展开"乳房"的美学想象，从而探索"时代女性"的自由个性。这样的写法，不仅与鸳鸯蝴蝶派的爱情小说截然两样，即使新文学作家当中以善写性爱著名的，如郁达夫（1896～1945）、张资平（1893～1959）等，对"乳房"或"乳峰"的新敏感，恐怕比不上茅盾。

这些女性之所以"特异"，还不光在于"乳房"的乌托邦想象，且依靠"特异"的"观点"和"观念"。"乳房"的使用，诉诸视觉想象。无论是"乳"或"奶"，性别特征并不明显。在它们指谓液体时，强调母性。它的女性的形廓特征常通过附加形容词，如"丰乳"、"大奶"等。相形之下，"乳房"具有体积感，且明指女性，因此也诉诸性欲。在叙述空间里，"乳房"的语言再现所强调的是视点，是被视的对象；再现方式显示观察、感受对像的方式。因此在对"乳房"的美学感受中，活动着现代的认知方式，突出了视觉的功能。

随着传统诗意的"酥胸"话语的消失，和茅盾的"乳房"占据了文学领域，我们的观察和表述人、人体的方式在意识系统里悄悄地改变着。在茅盾的"乳房"话语的背后，就包含着要求文学话语科学性的观点，即将人和社会作为客观观察、表现的对象，而在再现"乳房"时，所凸显的是"看的行为。在茅盾的"乳房"话语出现之前，关于中国人放眼看世界之后，从西洋绘画、照相

① 《幻灭》，《蚀之一》，上海开明书局 1930 年初版；1947 年 15 版，第 16 页。

② 《动摇》，《蚀之二》，同上，第 118 页；第 58 页。

③ 《追求》，《蚀之三》，同上，第 118 页。

技术乃至电影的引人，在视觉与主体意识方面所引起的变化过程还有待研究。茅盾小说空间里的“乳房”，在作为被凝视对象的同时，自身即呈现为一种“凝视”的行为，隐含主体意识的再现要求。

茅盾的观察时代女性的好奇心，源自于他的革命经验。据他的回忆，1926年大革命挫折后：“我离开武汉，到牯岭去养病。襄阳丸的三等舱里有一个铺位上像帐幔似的挂着两条淡青色的女裙。这用意也许是遮隔人们的视线，然而却引起了人们的注视。我于是在这‘人海’的三等舱里又发见在上海也在武汉见过的两位女性。”[①] 作者所看到的仅是挂着的女裙，而在叙述空间里，“视线”、“注意”、“发见”与“见过”这些词却讲出了更多的故事和欲望，有关作者的和别人的，过去的现在的。他没有见到这“女裙”背后的人，然而在唤醒了的记忆里，所浮现的是以前在上海也在武汉见过的女性，都是在他构思中的小说里的人物。那是他的欲望，穿透了“女裙”的“遮隔”而见到了她们。同样的在来自“人海”的“视线”中，不仅活跃着形形色色的欲望，而他也在阅读着他们的欲望。无论茅盾自己是否意识到，当他自己的欲望浮动在这“视线”之海上，充满了自然与社会之间的空白与张力。

① 茅盾《几句旧话》，《茅盾专集》第1卷，第366页。

在郑逸梅所谓那种“凝酥”的感受中，意味着物我两忘的美学境界，那么上述茅盾的生活观察，突显了视觉功能，其中显出人与社会、主体与客体之间的分界。众所周知，茅盾强调文学创作的科学观察，受到法国“自然主义”的影响，除了他自己明言的左拉之外，不可忽视的是莫泊桑。他的文学旅程开始不久，我们可发现他与“自然主义”的美妙初恋，即在《幻灭》中写到静女士和强猛相爱，一起在庐山度过一个“狂欢的星期，肉感的星期”，其中发出对乳房的礼赞：

> 爱的戏谑，爱的抚弄，充满了他们的旅程。他们将名胜的名字称呼静身上的各部分；静的乳部上端隆起处被呼为“舍身崖”，因为强常常将头面埋在那里，不肯起来。新奇的

戏谑，成为他们每日惟一的事情。他们忘记了一切，恣情地追寻肉的享乐。[1]

① 《幻灭》，第83页。

莫泊桑在小说《一生》里，描写裘连和简娜新婚之后，在山中旅行的一个星期里，两人之间享受爱的戏谑和欢乐：

在简娜向右侧睡着的时候，她的左乳常常暴露在苏醒的晨光里。裘连注意到，就把这个乳叫做"轻浮"，而把另一个乳叫做"知己"，因为它的玫瑰色的乳头似乎对他的亲吻更为敏感。两乳之间的沟道被称做"母道"，因为他常常在那里流连忘返；而另一更为隐秘之处被唤做"通往大马士革之路"，那是为了纪念那个奥塔山谷的。[2]

② *A Woman's Life*, in *The Portable Maupassant*, ed., Lewis Galantiere (New York: The Viking Press, 1961), 449～450.

在这新婚旅行的段落里，莫泊桑极其细腻地刻画了女主人公的有关性游戏的体验和感受，同时也揭示了裘连的粗鲁好色，隐伏着她后来对于爱情的幻灭。不过在茅盾的前期作品里，这一次静小姐和强猛之间的爱情，是最玫瑰色、最光明的，也是最初、最后的一次。那种在风景胜地欢度新婚蜜月的情景，在后来茅盾的小说里听到回声，却常常成为不可追及之过去。如在《动摇》里写到方罗兰回忆起他和方太太刚结婚，那年夏季在南京，"在雨花台的小涧里抢着拾雨花石"。在短篇小说《创造》里，男主人公君实回想起他和娴娴在莫干山避暑，两情融洽达到了"幸福的顶点"。然而茅盾在《虹》里写到梅女士与柳遇春的新婚之夜，只剩下梅对柳的厌恶之情了。这些都反复显示了《一生》中类似情节的影响。[3]

③ 但莫泊桑在该书中有些描写十分大胆。茅盾说："莫泊桑的《一生》中也有几段性欲描写颇不雅驯，然而总还在情理之中，不如中国的性欲描写出乎情理之外。"尽管还是在"情理之中"，如果我们将上面两段引文相比，可发觉在茅盾这方面还是有禁区，所受的影响是适可而止的。见茅盾《中国文学中的性欲描写》，《茅盾文艺杂论集》，上海文艺出版社1981年版，第246页。

茅盾作品里对于"乳房"常取特别的视角，如《追求》里：

在微淡的光里，曹志方依稀看见两颗樱桃一般的小乳头和肥白的椎形的座儿，随着那身体的转移而轻轻的颤动。[4]

④ 《追求》，第124页。

在更多的情景里，作者奇特的视点并不限于乳房。在《动摇》里写到方罗兰：

> 看见小学生的队伍中卓然立着孙舞阳。她右手扬起那写着口号的小纸旗，遮避阳光，凝神瞧着演说台。绸单衫的肥短的袖管，从高举的手膀上落卸去，直到肩头，似乎腋下的茸毛，也隐约可见。[1]

① 《动摇》，第113～114页。

以他洞见的笔触，通过他自己的或别人的视线，揭示一种欲望的焦点，呈现在“人海”的“视线”里。在《追求》里的王仲昭：

> 章女士吃吃地艳笑了。她翩然转过身去，旋一个半圆形，让睡衣的下幅飘开来，裸露了膝弯的阴面，这里的白皮肤有两个可爱的小涡。然后她又纵身坐在窗台上，凝眸看着天空，并没注意到仲昭的脸色已经有了变化。[2]

② 《追求》，第134～135页。

这些描绘里，在男性欲望的窥视之间，闪烁着兴奋、迷惑和犹疑。女性对于窥视欲望的控制，以及叙述者对于人物视线的操纵，都表现出小说世界及其再现手段的复杂生动性。对于视点或视线与主体意识的关系的表现是更为凸现的。如果把这些放到女性解放与文化秩序现代化同步的大背景里，“乳房”的聚焦也象征着性别的焦虑：当男性以传统的解放者自居时，却感受到女性的欲望及其走向公共空间的自由意志的压力。

对于这几个视点——孙舞阳的“腋下的茸毛”，章秋柳的“膝弯”的“小涡”等——我们不得不惊叹茅盾目光的厉害！这些描绘拓展了现代文学的“肢体”语言，也拓展了人体美感经验的领地。据有的材料说，美国好莱坞电影的内容，在女性身体的表现方面，到三十年代才把镜头的重点从大腿移到胸部，[3]那么茅盾在发展“乳房”语言方面显然要比好莱坞更为先进，也更有想象力。这并不奇怪，上海的性文化市场一向发达，受赐于晚清以来的风流余韵，比美国的清教徒文化要放肆得多。如1925年徐欣

③ Alexander Walker, *Sex in the Movies* (Baltimore: Penguin Books, 1969), illustrations, no. 14。

夫导演的《战功》，就有裸露女乳的镜头。[1]其实我们看鸳鸯蝴蝶派的文学，在女性形象的文化消费方面不遗余力，如他们的杂志上的"封面女郎"，从《妇女时报》、《礼拜六》，一直到《良友》、《红玫瑰》、《紫罗兰》等，就很有探索性，成为都市文化的日常景观。但这些女郎的身体都覆盖得较为严密，也没有好莱坞式的大腿和胸脯的展示，尽管"封面女郎"的设计及其印刷传统推动了好莱坞式的"影星"文化的形成。围绕着"红玫瑰"、"紫罗兰"等杂志名称，他们也发展了"名花美女"的文学话语，但或许在语言上不能摆脱"酥胸"式的审美方式，因此对于人体美的文学表现收获有限。

① 见《半月》第4第7号所载照片。这部电影由大中华影片公司拍摄，故事也与"模特儿"有关。

茅盾在人体和性感方面的文学探索，也与他有意改进中国文学里的性描写有关。在1927年发表的《中国文学内的性欲描写》一文里，茅盾认为中国文学的怪现象是，一面是禁欲的礼教与"载道"的文学传统，一面是文学中大量存在赤裸裸的性交的实写。这样的描写是变态性心理的表现，没有文学价值。产生这种"不健全的性观念"的表现的原因，是"禁欲主义的反动"和"性教育的不发达"。[2]更重要的，茅盾所描写的这些"视点"，并非由于一时的兴之所至，而是得到了一种新的观点——科学地观察和表现生活——的有力支撑，在文学上更得力于"自然主义"。这也仅在他的早期作品里灵光一现。这种视点是个人化的，充满世俗情调的。正如那些小说人物沉浮于都市的欲望之海中，感到焦躁、失落，而搜寻自己灵魂的家园，却一再幻灭和失望。而这些欲望的凝视，含有某种不无揶揄的生命的歌吟，从中发现了焦虑与饥渴，给人的存在的形态带来某种启示。对于作者来说，在他更清晰地听到来自"历史"的命令并将自我交付于那个"无产阶级"的"意识形态"之前，这些"视点"的再现也同样表达了他对生活的独特而紧张的感受方式，能使他在纷乱不安的欲望世界里，更能倾听那种现代人心底的激情呼喊，如从章秋柳那里发出的："我是时时刻刻在追求这热烈的痛快的，到跳舞场，到影剧院，到旅馆，到酒楼，甚至于想到地狱里，到血泊中！只有这样，我才感到一点生存的意义。"[3]

② 《中国文学内的性欲描写》，《茅盾文艺杂论集》，第246～258页。

③ 《追求》，第69页。

5. 都市阅读"性话语"

下面进一步展开"模特儿"、"裸体像"等课题,必须跟通俗文化及上海都市联系起来。这也是对茅盾早期小说的研究一个亟需打开的层面,虽然本文在前面已经有所论及。长期以来这一层面被忽视,毋宁说是因为关于中国都市的现代史被遗忘,因此对茅盾的认识及诠释的想象就难以跳出"新文学"与民族革命进程之间的诠释循环。近年来海内外学者对民国时代的上海研究方兴未艾,自十九世纪开埠以来至本世纪二三十年代,上海成为国际性大都会,其文化上缤纷灿烂的图像正浮出记忆的地表,在文学方面所谓"鸳鸯蝴蝶派"、"礼拜六派"的盛况也逐渐为世所知。在这样的语境里,必然要触及有关茅盾早期写作的某些基本问题,有助于我们在更为复杂、全面的背景上揭示"革命加恋爱"小说类型的衍革或激变的脉络,并真正认识茅盾对"革命"文学所作的贡献。在新文学中,茅盾的早期作品或许是特例;在别人身上不一定表现得那么明显。这里要探讨的是这些"时代女性"在哪些地方投合了城市青年和一般市民的趣味,在哪些地方与占主流地位的都市文学相合拍,这样——更为重要的——方能揭示怎样在这些暧昧交涉之处,茅盾实践内部"爆破"的写作策略,即颠覆或转换了所谓"资产阶级"的文化符码,而体现了"革命"的意义。

二十年代的都市文化,从文学表现到文化生产,体现了现代物质生活的向往,而在资产阶级的自由主义政治形态中,女性的身体指符成为日常文化的重要组成部分:一方面体现了以个体"小家庭"为理想的"现代化"社会结构及其美学情趣,另一方面与有关"性"的文化工业密切连结,成为市民日常消遣与狂想的文化产品。茅盾的早期小说"穿着恋爱的外衣",却以打破资产阶级的民族国家的既定模式、开放叙述空间反映革命的历史方向为目的,既表现了女性指符的自由意志与娱乐价值,适合文化市场的需要,同时也否定了那种资产阶级的"爱情"、"家庭"的"私人空间"的合理性,使小说的意义指向"革命"的必然运动。

有趣的是茅盾所塑造的“时代女性”，她们如此直接切入二十年代上海的性文化，那种切入的方式，对于当时的都市读者来说，产生与我们后来的“革命”阅读完全不同的反应。在茅盾那里，“时代女性”，含有“时代性”的深刻内涵，但对都市语境里，则产生另一种日常、世俗的理解。在一张三十年代的《礼拜六》周刊上有《时代女子在哪里?》一文，足资参考。这篇文章说：“什么是时代女子？时代的意义和摩登相同，所以时代女子，就是时下所谓的摩登女子，典型女子，标准女子”。[1]这同前面提到的郑逸梅把“乳峰高耸”作为“摩登女郎”的说法，是相通的。

《蚀》三部曲见世后，“受到时代青年的热烈的欢迎”。[2]先是《幻灭》由文学研究会出单行本，1930年初《蚀》和《虹》均由开明书店出单行本，但《子夜》在1933年初出版后，三个月内重版四次；初版三千部，此后重版各为五千部，这样的盛况在当时很少见。陈望道（1890～1977）是大江书铺的老板，据他说，“向来不看新文学作品的资本家的少奶奶、大小姐，现在都争着看《子夜》，因为《子夜》描写到他们了。”[3]当时在外国人眼中，茅盾也被认为是“自然主义者的领袖”，是“中产阶级的商人和小康的农民的写实主义小说的代言者。”[4]写作意图与阅读效果往往不一致，但这些反应大致符合茅盾自己的期望，也就是他自己当初在《从牯岭到东京》一文中所声称的，他的写作对象主要是城市小资产阶级。

茅盾一再不无自歉地提到，最初写小说也是为了生存。多年之后，他回忆当时从武汉回到上海时：“我隐居下来后，马上面临一个实际问题，如何维持生活？找职业是不可能的，只好重新拿起笔来，卖文为生。过去大半年的波涛起伏的生活正在我脑中发酵，于是我就以此为题材在德沚的病榻旁（德沚从医院回来后还有低烧）写我的第一部小说《幻灭》。”[5]五十年代初在《茅盾选集》自序中说：“一半由于友人的鼓励，一半也由于我没有在社会上找到公开职业之可能，只得卖文维持生活。”[6]关于《虹》没能按原计划写完，他解释道：“当时我在日本仍是卖文谋生，不能从容重续已断之思绪，而况国内的朋友索稿也急如星火。”[7]这样

① 《礼拜六》周刊，第542号，1934年2月24日。

② 顾凤城编《中外文学家词典》，上海乐华图书公司1932年版。见《茅盾专集》第1卷，第27页。

③ 《子夜》写作的前前后后——回忆录十三》，参《茅盾专集》，第1卷，福建人民出版社1983年版，第723页。

④ 杨昌溪《西人眼中的茅盾》，《茅盾专集》第1卷，第22页。

⑤ 《创作生涯的开始——回忆录十》，《茅盾专集》第1卷，第612页。

⑥ 见《茅盾专集》第1卷，第892页。另见《写在《蚀》的新版的后面》：“一九二七年八月，我从武汉回到上海，一时无以为生，朋友劝我写稿出售，遂试为之，在四个星期中写成了《幻灭》。”《茅盾专集》第1卷，第902页。

⑦ 《亡命生活——回忆录十一》，《茅盾专集》第1卷，第647页。

的写作当然受到市场机制的约制。虽然这些稿子都由"友人"关照,像叶绍钧主持的《小说月报》有身价,不像有的杂志惟利是求,但无论为己为友,写的东西没人要看,不一定能心安理得。结果是一个非常自然而明智的选择——脚踏"恋爱加革命"的两头船上。

李欧梵先生在近作《上海摩登》(*Shanghai Modern*)一书中,从建筑、电影、小说诸方面对三十年代的上海都市文化的现代性作了新的诠释。这幅重构的"东方第一都会"的历史图像,从记忆之矿中挖出,色彩斑烂,令人炫目。对于这背后的"现代性"动力,作者追溯到晚清以来的印刷资本与新闻体裁的兴起,指出像商务印书馆这类文化工业担任了民众启蒙的功能。与我们一向理解的"五四"新文化侧重观念、激进层面的现代性不同的是,商务出版的"共和国教科书"、"万有文库"等,体现了民国时期的意识形态,更注重国民素质和公民意识的培养。另如《良友》画报之类的刊物,从妇女时尚、闺秀风范、明星报导、体育新闻、百货广告到消闲小品,反映了都市日常生活的物质性与美学趣味。[①]

在这样的富于改良精神的文化框架中,性别及性文化与急剧变动的社会密切相连,女性迅速走向公共空间,从解放裹足、文明结婚到民国政府颁布一系列有关妇女平权的法令,与政治和文化现代化的艰难旅程同步。如迪克特(Frank Dikotter)指出,在民族主义、科学主义以及晚清以来"保种"、"强种"的思想影响下,形成了现代化的"性话语"及"性控制",强调男女性别的生理区别,由此确定了女性的社会职能,不仅在于生儿育女,还担当起建立现代国家、家庭结构的新角色。种种"卫生学"、"优生学"等引进中国,对女性的身体和意识方面都产生了新的文化规范。[②]所谓"鸳鸯蝴蝶派"或"礼拜六派"的文学在很大程度上配合了这一民族国家的意识形态。他们强调文学的娱乐性,如林培瑞所说的,适合了小市民的趣味,纾解了现代城市生活的心理压力。[③]不光如此,他们的文学还旨在调节传统和现代的冲突,以一种"内化"的方式融合来自西方的现代性压力;主要

① Leo Ou-fan Lee, *Shanghai Modern*(Cambridge and Mass.: Harvard University Press, 1999).

② 参见 Frank Dikotter, *Sex, Culture and Modernity in China*《性、文化与现代化:民国时期的医学与性控制》(London: Hurst & Company, 1995);又:*The Discourse of Race in Modern China*《近代中国之种族观念》(Stanford University Press, 1992).

③ Perry Link, *Mandarin Ducks and Butterflies: Popular Fiction in Early Twentieth-Century Chinese Cities* (Berkeley: University of California Press, 1981).

围绕现代家庭与个人关系，体现了新的道德和美学的典律。如周瘦鹃在《〈新家庭〉出版宣言》中写道："家庭，甜蜜的家庭。里面充塞着无穷的爱，不用你自去追求，自然而然的会给与你的，只要你守你应守的范围，尽你应尽的责任。"[1]由此可见该派的一般趋向。在二十年代周瘦鹃主编的《半月》、《紫罗兰》，包天笑（1876～1973）主编的《星期》等杂志，专门编辑了"家庭号"、"儿童号"、"婚姻号"、"离婚号"等，表示了他们对城市的"私人领域"的问题的特别关注。

① 见王智毅编《周瘦鹃研究资料》，天津人民出版社1993年版，第215页。

茅盾小说里，如慧女士、孙舞阳和章秋柳等，是革命队伍里的"奇"女子，同时也是当时都市"美人"的典型。茅盾曾说这些"时代女性"来自现实生活，但显然经过他的艺术加工，虽然他不满当时的国家形式而另寄希望于未来，但他显然接受了当时"性话语"的关于性别的生物学观点，虽然不一定意味着他同意将女性"家庭化"。从他个人的革命经验来说，实在来说，在经历的一切犹如梦魇，颇有点万念俱灰之际，似乎在女性的"乳峰"之间才获得某种生存的实在感，"乳房"为他提供了记忆和想象的储存体，遂造成茅盾小说创作的奇葩异卉。

后来《虹》里的梅女士被"英雄"化，需要克服"女性"和"母性"，因此"乳房"这个生理特征在她身上不被强调，但她和柳遇春之间的情节，虽然以内地四川为场景，其背后的"性话语"，暧昧地切入上海的性文化。书中写到柳遇春为了讨梅女士的欢心，知道她喜看新书，就买来她看：

> ……凡是带着一个"新"字的书籍杂志，他都买了来；因此，《卫生新论》，《棒球新法》，甚至《男女交合新论》之类，也都夹在《新青年》，《新潮》的堆里。往往使梅女士抿着嘴笑个不住。[2]

② 《虹》，第75页。

梅女士思想上要求进步，想看的是《新青年》之类的代表新思潮的刊物，但这里提到像商务印书馆编印的《卫生新论》、《男女交合新论》等，很准确地提到了当时社会上流行的"新"知识，

目的在于造成体质健全的新国民，同样对青年产生影响，实即属于后来被厌抑、忘却的现代性启蒙传统。有意思的是，梅女士"抿着嘴笑个不住"，是因为觉得难为情，同时也是笑柳遇春是个土包子，不懂这两种"新"的区别，结果是鱼目混珠。为什么这里会出现这样的区分？这里或许暗示了后来那个"压抑、忘却"的起始？不过在茅盾所创造的新文化历史的"迷思"里，更有意思的这区分的出现。

梅女士是封建包办婚姻的受害者，而她对柳遇春的弃绝，不仅因为她接受新思想而走向革命，其实也是"卫生"知识在起作用。作者不一定自觉到，梅女士实际上接受了他所要区别开来的两种新思潮，是个地道的"时代女性"。问题发生在柳遇春背着梅女士，在外面宿娼，又同梅女士同床：

> ……当她的温柔的身体被拥在强壮的臂弯内时，猛想起大概不免有一些别人身上的肮脏移植在她的肉体内罢，她又不禁毛骨耸然，起了无穷的嫌恶。[1]

[1]《虹》，第91页。

这里梅女士感到恐惧的是怕被传上梅毒，体现了当时上海妇女的卫生常识。自晚清以来，上海的娼妓业一向发达，到二十年代带来更为严重的社会问题。梅毒也是小说里常常出现的关节，从蒋光慈（1901～1931）的三十年代初的《冲出云团的月亮》，到张爱玲（1920～1995）四十年代的《留情》，只是个别例子而已。

原先"长三堂子"里那种名士名花的风流雅趣及其传统诗学残余也逐渐消失，性买卖质量愈趋低下，性病传染愈猖獗，这现象更使改革人士忧及种族的质量及其前途。如吴连德在1927年作文讨论性传染病，鲍祖宣在1933年发表《娼妓问题》等。这期间租界当局也时有"禁娼"之议，报章杂志也有报导或讨论。如在周瘦鹃的《半月》杂志上出现"娼妓号"专刊，虽然这些关切的实效如何另当别论。不过民国政府在1928年秋，蒋介石刚上台，就正式颁布了在江浙数地的禁娼

令，是一个不小的进展。[1]在这样的语境里，《追求》中章秋柳被史循传上梅毒，一般读者可以读作一个不讲性卫生的教训。而梅女士就较为健全，更符合都市知识女性的身份，尽管她并非贤妻良母的类型。

① 参 Gail Hershatter, *Dangerous Pleasures: Prostitution and Modernity in Twentieth-Century Shanghai* (Berkeley: University of California Press, 1997), 18; 226 ~ 244; 258 ~ 259; 287 ~ 288. 另参见 Frank Dikotter, *Sex, Culture and Modernity in China*, 128 ~ 137.

6. 视像万花筒：模特儿、裸体、曲线美

《动摇》里有一段描写，殊有趣：

> 这天很暖和，孙舞阳穿了一身淡绿色的衫群；那衫子大概是夹的，所以很能显示上半身的软凸部分。……她的衫子长及腰际，她的裙子垂到膝弯下二寸光景。浑圆的柔若无骨的小腿，颇细的伶俐的脚踝，不大不小的踏在寸半高跟黄皮鞋上的平背的脚，——即使你不再看她的肥大的臀部和细软的腰支，也够想象到她的全身肌肉是发展的如何匀称了。总之，这女性的形相，在胡国光是见所未见。[2]

② 《动摇》，第 67 页。

所谓"胡国光是见所未见"，是在"女性的形相"上反映的城乡差别，也是洋场文化的现代性的一种表现。孙舞阳是省里派来负责妇女协会的，既然与史俊、赵赤珠是知交，想必也应当从上海来的。且不说高跟皮鞋之类的穿着装扮，"她的全身肌肉是发展的如何匀称"，说明她的身材是一种标准型的，所谓"发展"，是说这样的身材得之天然，亦须按照一定的标准加以培育。茅盾说在三部曲里"几个特异的女子自然很惹人注意。有人以为她们都有'模特儿'，是某人某人；又有人以为像这一类的女子现在是没有的，不过是作者的想象。"[3]这样的"形相"固然经过作者的艺术提炼，在现实生活里还是有所张本，并非根据上面说的那种生活中的具体"某人某人"的"模特儿"，而与那种当时美术上使用的代表"人体美"的"模特儿"有联系。如在《幻灭》里写到慧女士在雨中：

③ 《从牯岭到东京》，《茅盾专集》第 1 卷，第 334 页。

她的绸夹衣已经湿透，黏在身上，变成一个新鲜的“模特儿”。[①]

① 《幻灭》，第56页。

本来慧女士穿旗袍，已经“把全身的圆凸部分都暴露得淋漓尽致”，现在绸夹衣被雨淋湿，看上像“模特儿”一样，几同裸体。这里也是故意展示“性”点，所谓“新鲜的”略含快感，实际上叙述者在向读者暗送秋波。不过这个“模特儿”的比喻极有意思：这些女性身上不仅带着“性话语”的强调生理特征的符码，还含有有关“人体”的审美与伦理的典律，与二十年代的都市文化息息相关。

从“模特儿”身上颇能折射出二十年代上海文化的烂漫色彩，她的舶来文化的异质性既刺激了都市欲望，又引起不安和争议。作为一种特殊的职业及其作为再现的象征指符，跨越社会空间、道德伦理和文艺生产等领域，在观念上与“美女”、“裸体”等混同。裸体画早在十九世纪后期进入中土，如1872年《申报》，载《沪上西人竹枝词》：“洋画纷纭笔墨枞，琉璃小镜启晴窗；爱和裸逐知何事，为说波斯大体双。”[②] “模特儿”一词几时开始使用尚需考察。在一十年代里，报纸上常见出售“裸体照相”的广告。即使在二十年代初“模特儿”一词开始流行时，仍有不同的译法，如“模岱尔”、“模特尔”等。[③]但它成为家喻户晓，显然与现代美术教育采用西法有关。刘海粟（1896～1994）创办上海美术专科学校，自1914年将绘画科改为西洋画科，开始雇用著衣模特儿。[④]从1917年上海美专展出人体习作，刘海粟被骂为“艺术叛徒”起，所谓“模特儿之争”持续了达十年之久。因此围绕模特儿问题，一方面不断被守旧卫道人士诋毁为“丧心病狂败坏风化”，并受到官方的明令禁止。另一方面新派人士奋起自卫，如1924年上海美专教师倪贻德（1901～1970）发表《论裸体艺术》一文，从西方美术史、形式美、生命力等角度分析了人体艺术的价值。他讥刺那些“自己抱了三妻四妾而偏要说人家的自由恋爱为丧风败俗”的人，并且指出“为模特儿者以肉体之美显示于人，当得上是一种无

② 见《申报》，第25号，1872年4月23日（阴历），第3版。按：此竹枝词辑入顾炳权编《上海洋场竹枝词》，上海书店出版社1996年版，第26页。另被引入李超《中国油画史》，上海人民美术出版社1995年版，第18页。两书所录在个别文字上与原刊于《申报》者有出入。

③ “模岱尔”见徐卓呆《小说观赏上应注意之要点》，《游戏世界》第22期，1923年3月。“模特尔”见《小说世界》第3卷，第7期，1923年8月。

④ 熊月之主编《老上海名人名事名物大观》，上海人民出版社1997年版，第278页。按：1922年刘海粟作《上海美专十年回顾》一文，提到他在1915年就开始雇用“人体模特儿”，事实上“模特儿”这一译名产生和使用，大约在一十年代末或二十年代初。参朱金楼，袁志煌编《刘海粟艺术文选》，上海人民美术出版社1987年版。

上的光荣。”[①]

二十年代中期的文化消费市场上，“模特儿”却畅通无阻。以1925年7月6日上海最风行的消闲小报《晶报》为例，第四版上几乎都是有关裸体照相的广告。如一则《美女照相》的广告，一个叫马代尔的鉴赏家说：“上海的裸体美女闹翻了。我是最喜欢这件宝贝的，这样东奔西走的想买，忙个不亦乐乎。但是看来看去总是这几只老野鸡在那里现身说法，看得麻烦极了。昨天我……买到了一盒五十幅的美女照相，觉得肌肤莹洁，身段苗条，极尽肉体曲线之美，温柔香甜之乐，眼界为之一新。”另一则是新新美术馆发售“最新人体模特儿照相”的广告，说“为提倡真美起见特价两星期”云云。另有东亚美术公司、中国美术社、环球美术社等几家，都以“裸体美女画”为招徕。尽管做这些生意的无非是“美术社”，且也不无提倡“真美”，而这里显然把“裸体”就等同于“美”。其实“裸体”不一定就是“美”，当时给美术学校做模特儿的，身材也不一定美，那些愿意给美术社做模特儿的，就更难说了。像马代尔所说的“温柔香甜之乐”，与其说是纯粹美感的“鉴赏”，不如说含有“意淫”的狂想成分。有趣的是每个广告都附有裸体照片，且不说与这小报的印刷质量一样糟糕，当这些画片与有关“性病”的广告混杂在同一版面上，如治疗“可怕之白浊”的，或如“节育防毒器”的：“凡入花丛，欲免染毒者，不可不用。”所谓“花丛”指的是妓院，似乎对这类“美术”的色情性质起了衬托作用，不过色情印刷品含想象成分，其作用与嫖妓到底有区别。

中国小说里早就有裸体，而西洋裸体的输入，是在一十年代中期。当小说杂志进一步市场化，裸体美人就先后在《小说时报》、《小说大观》、《小说月报》等杂志上出现，都是西洋的绘画或雕塑的名作。二十年代前半期，在周瘦鹃的《半月》上，裸体画像频频出现，如“巴黎美术学校之人体写生”照片，包括电影剧照、私人信片、装饰图案等多种形式。如画家胡亚光的《半月光明》一图，一个西洋女子在月光下，背后两翅张开，身披长袍而露出一乳，这就带有象征的意思。1926年创刊的《良友》画报，显

① 参见李超《中国油画史》，上海人民美术出版社1995年版，第51～52页。兹将书中一段有关叙述抄录如下，便于检查：“中国现代美术教育起步，始终面临着抗衡于传统封建文化和引进西方近现代文化的历史双重重任，如美术教学上使用人体模特儿的问题，就曾经历反覆持久的尖锐斗争。最早使用活人模特儿的，是浙江两级师范学堂和上海美专。对于画裸体模特儿及展览画有裸体模特儿的作品，曾引起封建伦理卫道者们的大哗和围攻。1917年，上海美专因展出人体习作，校长刘海粟被骂为‘艺术叛徒’、‘教育界的蟊贼’，称展览会为‘丧心病狂败坏风化。’……［1924年］江西警察厅因几张人体素描，查禁了上海美专毕业生饶柱举的展览会，并把刘海粟、江小鹣称之为‘画妖’、‘孽徒’。1926年，上海县长危道丰发出禁止美专画裸体模特儿的命令。其理由依然是‘伤风败俗’、‘夷狄之恶俗，坏我中国男女之大防’……围绕‘模特儿之争’事件先后发生持续了达十年之久，终而以坚持艺术科学和文化进步的不屈精神胜利而告终，其代表着‘五四’运动之后美术教育界反对封建文化的一个侧面。”

然将人体纳入启蒙教育的规道，旨在健全国民身心与国家现代化。从“今年法国美术展览会”到“美国选美竞赛”的及时报导，说明对人体美的培养及崇扬是先进文明国的流行风尚。对古希腊维纳斯爱神雕像的解说：“这像所以名贵，在它表现一种神圣庄严而优美的神态”。介绍波提拆利（Botticelli，1445 ~ 1510）《亚比利之诽谤》：亚比利“遇见赤裸裸的真理即退避”，介绍替善（Titian，1488 ~ 1976）“绘美女的神技”，及其裸体的“爱与真理”的意蕴。

值得注意的是，画报中有些插图，显示人体本身已经脱离了写生的再现，而成为艺术形式的试验场，更直接受到欧洲现代主义新潮的影响。如万籁鸣的《夏天的午后》与《日落》，露乳的女体用典雅的线条勾出，被置于日出海面的背景中，或在融合中西图案的窗框里，具象征性的装饰画风，显然源自于英国琵亚兹莱（Beardsley，1872 ~ 1898）的“新艺术”（Art Nouveau）运动，而有意融入中国风格。《良友》里也介绍了万籁鸣的《人体表情美》专集，收入人体创作百余幅。梁得所在序言中说，“他的笔调由严整的线条趋于现代化而创作的笔触——这进程彷佛西洋美术经历长期写实而到现代各新派，因此，他是工作不偷巧而同时有勇胆。”并说，“我们觉得作者所给与阅者的，是阅者对于美术的要求。”[①]似乎暗示读者的欣赏水准的提高。

在这样勾画的背景中，在鸟瞰式的小说与美术的交界地貌中，能进一步测知茅盾小说里的女性特征——尤其是隆起的“乳房”、“乳峰”，怎样盘错交杂了各种文化脉络，却深深根植于都市文化的土壤。那种“健全”的女性身体，既在人种、生理的层面上强调了性别的科学构成，乃是促使国民体质现代化的必要前提，也在象征表意和文学生产的层面上迎合雅俗两方面的潮流，既满足市民对于情色狂想的需求，又突出了人体的审美与教育功能。正是在这样的都市地貌上，可见茅盾小说里女性对“真理”的追求或作为“历史”的“真理”显现，凸现出茅盾的反叛——发挥艺术想象，塑造出向“革命”飞翔的“时代女性”——如她们投身于革命洪流自由恋爱的“特异”表现，乃至体现进步

① 参见《良友》画报12、14期（万籁鸣插图）；15期（梁得所《人体表情美序》）；17期（美术大纲，替善“绘美女的神技”）；18期（今年法国美术展览会出品）；20期（美国选美竞赛）。

时间意识的“寓言性”。或许正因为作者的都市情结眷恋之深，才使他在革命遭受挫折之际激增超越自我的忧患意识，也使小说形式产生飞跃。

另一方面，茅盾的女体描写既折射出复杂的文化脉络，因此那些具体的描写在文本的语境中，产生各别的意义，互相间不必水乳交融，却形成一种众声喧响的整体。茅盾对“人体美”的理解无疑属于超越性的一派，这里不妨从小说外面引征材料，可得到更清晰的印象。1929年茅盾在日本写《虹》的时期，有散文描写他在浴场，通过水面的倒映，看到隔壁浴场的“她的倩影”，先想起民间传说里的阴阳镜，一半映出阴间的事，另一半映出阳间的事，于是他“下意识地更将头放低些，却翻起眼珠注视这沟通两世界的新的阴阳镜”：

> 蓦地一个人形印在我的眼里了。只是个后身。然而腰部的曲线却多么分明地映写在这个水的明镜！如果我是有一个失去了的此世间的恋人的呀，我怕要一定无疑地以为阳间的我此时正站在阴阳镜前面看见了在冥国的她的倩影！
>
> 一种热烈的异样的情绪抓住了我。那是痴妄的，然而同时也是圣洁的，虔诚的。[①]

① 茅盾《速写二》，《小说月报》第20卷4号，1929年4月。另见《茅盾文选》，上海青春出版社1937年版，第296～297页。

这个欲望之眼中的“倩影”媒嫁于幻象中的“阴阳镜”，又产生假设的“冥国”的“恋人”。这语言的“表演”也迂回曲折，别有鬼趣。然而有时候对“肉体”的超越性不那么令人信服，如《追求》里写到章秋柳，觉察到过去同她有过一吻之恋的张曼青似乎在追求朱女士，但她又直觉地意识到朱女士实即为庸俗之辈，于是朱女士眼中的章秋柳：

> 她的每一个微扬衣袂的手势，不但露出肥白的弯臂，并且还叫人依稀嗅到奇甜的肉香……而尤其使她不快的，是她自己的陪坐在侧似乎更衬托出章女士的绝艳来。朱女士

> 并不是生的不美丽，然而她素来不以肉体美自骄，甚至她时常鄙夷肉体美，表示她还有更可宝贵的品性的美。[①]

①②《追求》，第100、59页。

读者不一定完全分享作者在描写章秋柳的"绝艳"所流露的那种倾心，但这里对朱女士的明显讽刺则多半会发出会心的微笑。这里反映了一般在人体美丑问题上的灵肉两分的思想模式，但作者的讽刺里似乎表示：一种缺乏"肉体美"的"品性的美"难以获得同情，更何况朱女士的品性实在也谈不上美。随便指出，我在前面已经谈到，从茅盾所描写的女身上发出的香味与中外文学的渊源，其实这看法还不够全面。我们看《晶报》上，马代尔就有"温柔香甜之乐"的话，当然比较俗气，与章秋柳"奇甜的肉香"不能同日而语。

女性身体的意义的模棱两可之处，茅盾不止一次写到女体淋雨的那副尴尬相。前面引过慧女士像"新鲜的模特儿"，其实这一句不写，对人物和情节都没有什么损害。《追求》里写到章秋柳在急雨中，"完全不觉得身上的薄绸衫子已经半湿，黏在胸前，把一对乳峰高高的衬露出来"，这时她去医院看过自杀未遂的史循，出来遇雨，显得颇狼狈，"她只觉得路上的行人很古怪，都瞪着眼睛对她看"。[②]她对这种实际上并不礼貌的"古怪"没什么反应，换言之，像这样描写"乳房"的细节描写，仅呈现为一种注视对象，这与其对情节发生作用，不如说在效果上会分散阅读的注意力，而在视觉上产生不无愉快的刺激。这样的性消费策略在《虹》里有所收敛，当然这是和梅女士的主观意识的加强相一致的：

> 若断若续的雨点忽又变大变密。因而梅女士到了"二百四十号"时，单旗袍早已淋湿，紧粘在身上，掬出尖耸的胸部来。聚集在这房子里的六七位青年看见梅女士像一座裸体模型闯进来，不约而同发出一声怪叫。但是看见梅女士板着脸没有丝毫笑影，一些想说趣话的嘴巴只好暂时闭紧了，等待着适当的机会。[③]

③《虹》，第256页。

这里"裸体模型"即"模特儿",其实写雨中美人早在李渔(1610? ~1680)的小说里就已经有了。如《拂云楼》写一群轻薄少年在西湖断桥下,兴高采烈地看那些在雨中仓皇奔走的女子:

> 独有两位佳人,年纪在二八上下,生得奇娇异艳,光彩夺人。被几层湿透的罗衫粘在玉体之上,把两个丰似多肌,柔若无骨的身子,透露得明明白白,连那酥胸玉乳也不在若隐若现之间……可见纯是天姿,绝无粉饰。若不是飓风狂雨,怎显出绝世佳人。[①]

① 李渔《觉世名言十二楼》,见《中国话本大系》,江苏古籍出版社1991年版,第138~139页。

那时对女子的体形的审美要求是"天然",所谓"酥胸玉乳也不在若隐若现之间",应当说还有一点重量,这点晚明文化的余绪,经过有清一朝,大约中国人种越变越弱,女子的胸脯也愈益扁平。但这里尽管"若隐若现",根本不能跟茅盾所描写的"乳房"、"乳峰"比,那几乎是全盘西化,其中不无文字想像的魔力。其实应用"模特儿"这件事也不见得自然,然而带来对于"人体美"的观念变化,在"曲线"一词上可见一斑。如前面所引的茅盾在日本浴场窥见的"腰部的曲线",马代尔形容的"极尽肉体曲线之美"。在三四十年代,围绕着"人体"、"曲线"、"自然"等观念的论说,涉及东西方文化异同等问题,众说纷纭。小说家徐讦(1908~1980)认为,"西洋很早的定论是:一切线条以曲线为最美。""而一切曲线又都在女子的肉体上。于是学画者必以学模特儿为根底。""所以在服装上,衣服裹着身体,把屁股、乳峰突在外面,算尽曲线之能事。"[②]这和刘海粟主张人体写生是一致的,照刘的说法,"人体的微妙的曲线能完全表白出一种不息的流动,变化得极其活泼,没有一些障碍。"[③]

② 《论中西的线条美》,许道明、冯金牛选编《徐讦集:文学家的脸孔》,上海汉语大词典出版社1993年版,第25~27页。

③ 《刘海粟艺术文选》,第38页。

"曲线"风靡二三十年代的上海,几乎没有新旧文化的界限。在鸳鸯蝴蝶派那里,《礼拜六》周刊上鉴因《关于中国的女性美》说:"女子自有天赋的一种曲线美,远非姹紫嫣红,锦上添花的人工装饰可比,故此女子的美,在天然的曲线,但曲线美须要身体

健康，心情活泼，才能充分的表现”。因此作者认为真正的曲线美，在城市里是找不到，只有“乡间的劳动女子身上求之……只有她们才具有美人的资格。”[①]另如周瘦鹃编《半月》、《紫罗兰》等杂志，在美术装帧设计上不惜工本，得到同行好评，且每期封面总是由月份牌名画家画的时髦美女像。因此有人说他“处处要显出他的美术思想来，……可见他对于曲线美，有特别的好感呢。”[②]

茅盾小说里有一例写“曲线”，不是写女子，因此很别致。那是章秋柳决心感化、改造史循之后，那天史循看上去很精神，于是章秋柳“以艺术家鉴赏自己得意杰作的态度审视着史循的新刮光面孔……尤其是那有一点微凹的嘴角，很能引起女子的幻想。这两道柔媚的曲线，和上面的颇带锋凌的眼睛成了个对比，便使得史循的面孔有一种说不出的可爱。”[③]这里史循更像一个男模特儿，其实也不是没有根据，当时的美术学校经常雇用男模特儿做写生练习。二三十年代的“模特儿”文化尽管已经相当西化，但我们仔细看构筑女体的语言，自己文化的底子还在那里，不可能像徐讦那样把东方、西方的线条特征区分得那么泾渭分明的，比方李渔笔下“柔若无骨的身子”，茅盾描写孙舞阳的小腿也是“柔若无骨”。至于后来梅女士成为“东方美人”，描写体态特征就出现更多的套语了。

总之，茅盾小说里的女性身体，既有革命乌托邦的空想成分，也强烈地反映了都市欲望。通过对女体的多姿多彩的语言构造，他开拓了欲望和狂想的领域，表达出敏感的笔触，在现代文学中别树一帜，这一点下面还要讲到。茅盾的女体语言既吸引了都市的欲望，同时也是深受诱惑的表现。对于这方面茅盾并非完全天真，他既把城市青年或小资产阶级作为他的读者对象，其目标之一也在于争取当时的文学市场。在《从牯岭到东京》中，他明确提出“革命文艺”的“地盘”问题，要把那些看惯通俗小说的读者拉过来。在指责新文学作家很少关注市民读者之后，他提出“代替了《施公案》，《双珠凤》等，我们的新文艺在技巧方面 不能不有一条新路；新写实主义也好，新什么也好，最要

① 《礼拜六》周刊，第 542 期，1934 年 2 月 24 日。

② 非小说家《小说家的脾气》，《红玫瑰》第 3 卷 40 期，1924 年。

③ 《追求》，第 140 页。

的是使他们能够了解不厌倦。"[①]

为革命文艺争夺地盘，主要指的是从占据通俗文学市场的"鸳鸯蝴蝶派"那里争夺过来。从二十年代起，茅盾本人与鸳鸯蝴蝶派颇有一番瓜葛。1921 年他接过商务印书馆的《小说月报》，担任主编，与周作人（1885～1968）、郑振铎（1898～1958）等人组成"文学研究会"，于是月报一改旧派作风，成为新文学堡垒。这一番改革自然招致旧派不满，如当时旧派巨子袁寒云（1890～1931）就刻薄讥刺，说这些"革新"的小说"太臭"，连送给人家"包酱鸭"也不要。[②]此后在他们主办的报章杂志《晶报》、《星期》与新派的《小说月报》、《文学旬刊》之间，常有笔仗，相持不下。茅盾作《自然主义与中国现代小说》一文，对鸳鸯蝴蝶派算总账，大肆指斥"黑幕"及"章回体小说""毫无价值"。文中还拿"哀情小说大王"周瘦鹃"开刀"（未指名道姓），说他的小说是"记账"和"报告"，"连描写都没有"，意谓算不上文学。[③]

双方争论以至壁垒分明都是事实，但在二十年代末到三十年代初的一段时间里，有些现象表明"新"、"旧"两派之间界限模糊，不像后来文学史家分得那么清。在"人体美"问题上就是如此。如周瘦鹃一向被认为是鸳鸯蝴蝶派的主将，而他是《良友》初期的主编。他的言情小说在一二十年代很受青年读者欢迎，据说受到一些女学生的崇拜，将他的相片放在皮夹里。他的那篇被茅盾讥为"连描写都没有"的短篇小说《留声机片》写的是青年男女的爱情悲剧，揭露了包办婚姻制度之弊，其实也是分享了"五四"以来的新文化的底线。1928 年 8 月，他主编的《紫罗兰》杂志这一期也称为《解放束胸运动号》，即主张女子身体的自然发育，不戴"束胸"（即胸罩，或奶罩），同时刊出十余幅女子的裸体照片，基本上都是外国女子。[④]这样提倡女性的"健美"体质，其实也颇激进，与茅盾小说里所描写的不谋而合。有趣的是《动摇》里的孙舞阳，正是一个讨厌"束胸"的新式女子。在小说将近结束时，写到地方上的土豪劣绅策动暴乱，革命力量不得不撤退。方罗兰注意到孙舞阳的胸脯，"看惯的软肉的颤动"突然不见了，原来孙听说敌人捉到新派女子，就用铁丝穿刺她们的

① 《茅盾专集》第 1 卷，第 345 页。

② 见袁进主编《鸳鸯蝴蝶派散文大系·艺海探幽》，上海东方出版中心 1997 年版，第 47～48 页。原刊《晶报》，1922 年。

③ 《茅盾文艺杂论集》，第 83～90 页。

④ 《紫罗兰》第 3 卷，第 10 号，1928 年 8 月 15 日出版。

乳房，于是束了胸。但是最后在尼姑庵前面：

> 孙舞阳很锋利的发议论了；同时，她的右手抄进粉红色衬衣里摸索了一会儿，突然从衣底扯出一方白布来，撩在地上，笑着又说："讨厌的东西，束在那里，呼吸也不自由；现在也不要了！"方罗兰看见孙舞阳的胸部就像放松弹簧似的鼓凸了出来，把那衬衣对襟上钮扣的距间都涨成一个个的小圆孔，隐约可见白缎子似乎的肌肤。她的活泼的肉感，与方太太并坐而更显著。方罗兰禁不住心荡了。[①]

①《动摇》，第153～154，163页。

《动摇》发表于1928年初的《小说月报》上，而《紫罗兰》的《解放束胸运动号》出现在同年8月。有意思的是这样的巧合，是不是受影响还在其次。在这个问题上，所谓旧派的作家更着眼于民族国家的建设，与茅盾的那种"国际主义"的人性解放不一样。

7. 视觉叙述结构：孙舞阳与《动摇》

西欧从文艺复兴时期以来，在绘画中发展了表现三维空间的透视法，即以个人的视域为中心，将视域中的物体按比例反映到画面上。随着后来望远镜、显微镜及照相的发明，这种直线观察事物的方法被不断强化，影响到认识论上，被当作认知"真理"的必然途径。近来一些学者如马丁·杰（Martin Jay）等，对这一传统进行了研究和反思，称之为科学主义的、笛卡尔式的"视觉中心主义"。他们认为这种视觉至上的认知传统代表了西方现代文化的理性精神，其结果是压制了人体的其他感觉系统的认知世界的潜力。[②]在中国文化里，高居翰认为西方的透视法早在晚明时期就传入，从张宏（1577～1652?）的山水画里可见其影响。[③]比这种说法更有说服力的，应该是十九世纪后半叶西洋绘画和照相传入中土之后，最明显的是上海《申报》馆在七十年代发行的《点石斋画报》，其主要画家吴友如"接受西方透视画法与光影造型手段"。[④]而到二十年代的"模特儿之争"，意味着透视法西洋画已经学院机制化，成为现代教育的一种内容，而焦点

② Martin Jay, "Scopic Regimes of Modernity," in Hal Foster, ed., *Vision and Visuality* (Seattle: Bay Press, 1988), 3～23.

③ 见 James Cahill, *The Compelling Image: Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting* (Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 1982), 1～35.

④ 参颜新元《不可忽视的里程碑》，《读书》，1999年第2期，第33～35页。

透视也被规定为基本的艺术训练。

模特儿这一"焦聚"本身比透视法引起更大的文化震荡，这也是所谓"体用之争"——从清末以来的老问题——的新一轮演出，但麻烦的问题在于，这个"体"是肉做的，必须与观者的肉眼融为一体，因此什么是目的，什么是手段，就很难弄清。上文说过模特儿的语言表达及性文化市场等方面，这里须加以说明的，模特儿这一画室里的视点，通过电影、小说等文艺形式，成为社会焦点。在这方面，其实是鸳鸯蝴蝶派更为敏感，如二十年代初有包天笑《爱神的模型》，讲一位画家难找模特儿的苦恼，找自己家里人都不行，最后只好找妓女，闹了不少笑话。[①]1925 年大中华影片公司的《战功》，也有私人画室雇用模特儿的情节。[②]

到二十年代后期，上海作为都市的主题开始进入一些新文学家的视域，写模特儿成为热门题材。如田汉（1898～1968）的小说《上海》一开头："诸慧生和史国维、邓克翰从学校里的人体画室里跑出来，……"[③]接着写他们到别的地方去，也就把故事带走了。看来这个"人体"是用来作商业钓饵的，意在勾引读者的视线，但结果往往是引起纷纭的观点。如果旧派作家对模特儿引起的道德关切，多半限于家庭伦理的范围，而新派则侧重女性与社会的关系，探讨社会的性质。

在丁玲（1904～1986）的短篇《梦珂》里，也是一开头就说某校教室里，一个模特儿在哭，好像受了某教师的欺负。这也仅仅起一个引子的作用，和接下来女主角梦珂的故事没有关系。虽然这篇故事没有专写模特儿，但含意更具象征性，不像包天笑把问题限于个人或家庭的视域之内。在小说的最后，梦珂当了电影演员，"以后，依样是隐忍的，继续著到这种纯肉感的社会里面去，自然，那奇怪的情景，见惯了，慢慢地可以不怕，可以从容，但究竟是使她的隐忍为更加强烈，更加伟大，至于能使她忍受到非常的无礼的侮辱了。"[④]这就呼应了开头的那个模特儿受辱的母题，提出了有关女性的职业与自尊的社会问题。如果说这个该诅咒的"肉感的社会"是模特儿的泪眼的投影，那么在田汉看来，中国这个老大帝国"因为灵肉不调和的缘故已经亡了"，因此他

① 包天笑《爱神的模型》，见《星期》第 12 期，1922 年 5 月。

② 《战功》，见《中国无声电影剧本》，北京中国电影出版社 1996 年版，第 252～267 页。

③ 田汉《上海》，《田汉文集》第 14 卷，北京中国戏剧出版社 1983 年版，第 115 页。

④ 丁玲《梦珂》，《丁玲文集》，上海艺文书店 1936 年版，第 137 页。

盛赞美国诗人惠特曼(Walt Whitman,1819～1892)“是灵人而赞美肉体”,他说这也是“希腊肉帝国主义”的精神,表现了“肯定现在,执著现在”的信念。[①]不过在丁玲的另一篇小说《阿毛姑娘》里,模特儿的意义表现得较含糊。阿毛姑娘住在山里,对婚后的生活愈益感到窒息,于是像包法利夫人一样,对城市怀着无穷的渴念。一日从上海来了两个人,其中一个是住在哈同花园,是国立艺术院的教授,来招人体模特儿,“阿毛只觉得在那两对正逼视到自己浑身的眼光的可怕”,然而又觉得内中的一个是她梦想中的爱人,“而那男人就爱了她,把她从她丈夫那里,公婆那里抢走,于是她就重新做起人”。[②]因为她表示愿意跟他们去城里当模特儿,遭到丈夫与公婆的打骂。在这里模特儿这个“肉感”指符对阿毛姑娘似乎意味着恐惧与希望。

茅盾小说里的视觉功能及视域的表现达到某种形而上的地步,如普实克富有灼见地指出:“作者的目的是让我们看到一切,直接感受和体会所有的事情,排除任何介于读者与小说所描写情景之间的中间物,使读者身历其境,成为这一切进行中事件的目击者。”[③]这种“客观”描写,使观察对象及其三度空间得到语言的准确再现,它和叙述者或人物的“主观”脱离,而叙述本身在探索能见与所见的限度,表达的是观察的过程,其中视觉在发挥一种主体性的运作。从这种意义上,作为笛卡尔的“我思故我在”的前提是“我视故我在”。茅盾的客观描写与当时流行的模特儿写生实践之间存在某种必然的联系。他的那些“时代女性”处于窥视的中心,尤其如慧女士与孙舞阳,在肉体上是自由的,而在情感上是冷漠的,避免与男性真正的合一。这也颇似模特儿置于被视的焦点,而自己的目光避免与视者相交。这种互不关情的视点交错也在茅盾那里出现,如上文引的王仲昭看到章秋柳“膝弯”的“小涡”,“然后她又纵身坐在窗台上,凝眸看着天空,并没有注意到仲昭的脸色已经有了变化”。

但是对于茅盾小说中的视觉功能及其表现,模特儿写生并非一个简单的比喻。茅盾所表现的并不是建筑物的透视图,也不是人体写生图。当注视的对象是肉体,并通过视者的欲望的

① 田汉《平民诗人惠特曼的百年祭》,《田汉文集》第14卷,第1～23页。

② 《阿毛姑娘》,《丁玲文集》,第461～464页。

③ 普实克《茅盾》,曹大明、王发祥译《茅盾专集》第2卷,第1524页。

窥视时，叙述体本身就不可能排除主观。如方罗兰眼中的“腋下的茸毛”，曹志方眼中的“乳头”，那种欲望的凝视也凝聚着对当下存在意识的焦虑。毫无疑问，中国现代小说在中西文化不同观点的碰撞融汇中不断发生形式上的变化，如果从二十年代的“模特儿之争”所引起的万花筒式的文化景观来看茅盾，那么更可以看到他的以时代女性为中心的小说叙述，既与模特儿写生模式有重合的一面，而更重要的在于其超越的一面，也即作者通过文学想像对主客体视觉世界的操控，造成了复杂缤纷的局面，而视线的使用就成为小说结构的重要方式。下面以《动摇》为例子，或许可看到，当茅盾的史诗式小说转移“革命”的场景时，“视角”本身是任何成为一个中心课题的。

学者们一般同意茅盾关于《蚀》在结构上的“缺点”的说法，即三部曲之间人物和事件不连贯，因此整个小说没有成为统一的整体。如茅盾谈到《动摇》：“因为《幻灭》后半部的时间正是《动摇》全部的时间，我不能不另用新人；所以结果只有史俊和李克是《幻灭》中的次要角色而在《动摇》中则居于较重要的地位。”他而且说“即在一篇之中，我的结构的松懈也是很显然”。[1]但是我们换一个角度来看这样的不连贯，似乎不那么简单。的确，《幻灭》写的是从1926年5月至1927年夏季的事，地点是从上海到武汉；《动摇》写的是从1927年1月至5月以湖北省的一个小县城为背景的故事。描写同一时期的“革命”，将场景从中心移到地方，就像看一座巨型的群像雕塑，换了一个角度，李克和史俊是代表“中心”的指符，但周围出现了更多新的人物。这种倒叙手法过去也不是没有，而像这样的共时性的空间展示，则体现了现代意识。其实这也像模特儿写生，同一个描画对象取了另一个视点，也即茅盾说的：“《动摇》里只好用了侧面的写法。”

《动摇》的政治意义已经说得很多，茅盾的写作动机仍具第一手价值：“革命观念革命政策之动摇，——由左倾以至发生左稚病，由救济左稚病以至右倾思想的渐抬头，终于为大反动”。[2]关于小说人物，作者谈到胡国光这个代表土豪劣绅的“凶恶的投

①②《从牯岭到东京》，《茅盾专集》第1卷，第333、337页。

机派”，由于他的阴谋策动，最后使全城陷于血腥和暴乱中。另一个人物是县党部商民部长方罗兰，也即“动摇”的代表人物，不仅在革命上、恋爱上，而且在革命与恋爱之间，都摇摆不定，最后革命和恋爱都失败，自己也落荒而走。茅盾还谈到方太太，分析了那种时代落伍者的类型。但对于这场“三角恋爱”的要角之一孙舞阳，却一笔带过，仅仅说：“描写《动摇》中的代表的方罗兰的之无往而不富裕，那么，他和孙舞阳恋爱这一段描写大概不是闲文了”。[①]其实作者在这位自称有她的“人生观”和“处世哲学”的“时代女性”身上费了不少笔墨，而且归根到底她是造成方罗兰“动摇”的根源，因此如此轻描淡写地一笔带过，把她说成是有关“恋爱”的“闲文”，听上去就有些不太正常。

孙舞阳当然引起批评者的兴趣。如钱杏邨说：“孙舞阳只不过是点缀革命的浪漫新女子。”显然他是认真看待她的“处世哲学”的：“孙舞阳没有革命哲学。从事革命而真能认识革命的女性实在很少。孙舞阳有的只是恋爱哲学。……孙舞阳的人生哲学建筑在性与恋上。”他对作品更多地从“恋爱”方面去理解，强调“描写恋爱心理，无论青年中年，作者都很精到”。[②]陈幼石则认为孙舞阳代表的是“革命”：“孙舞阳所持的革命路线是一种彻底政治化了的路线，一种受着第三国际有力地控制和指导着的革命哲学。”[③]孙舞阳到底是代表“革命”还是“恋爱”？还是茅盾自己，在“不是闲文”的闪烁其词中似乎是七分恋爱，三分革命的意思。的确，随同孙舞阳这一形象的出现，“乳房”这一身体指符愈加鲜明，欲望语言进一步凸现，同时发展的尝试是：“时代女性”在身心两方面更主动地向革命靠拢，使之移向革命的中心、与历史意识相结合。这一尝试没有成功，或许显示了作者自己的写作过程在革命与恋爱、自然与文明之间的“动摇”。换言之，无论出于作者自身的欲望诉求还是商业卖点的考虑，《动摇》里这件“恋爱的外衣”显得过于火爆炫目，结果欲望的宣泄带来革命的反动，使整个小说变成了一出“黑色幽默”，其意义也是一片混沌，如王德威先生富于灼见地指出：《动摇》“指向一个奇特的历史时刻，它拒绝分清好还是坏，保守还是进步的行为、左派还

① 《从牯岭到东京》，《茅盾专集》第 1 卷，第 338 页。

② 《现代中国文学作家》第 2 卷，第 127，130～131，135 页。

③ 陈幼石《茅盾〈蚀〉三部曲的历史分析》，北京社会科学文献出版社 1993 年版，第 141 页。

是右派的党派路线。处于方罗兰和其他人物的动摇的核心的，是一片无政府主义的空白，窒息了任何行动的逻辑”。[①]下面部分地引申这个看法，先简单勾勒弥漫于小说里的浪漫气氛，然后再看孙舞阳这一人物形象与“视觉无意识”的关系。

这样一个发生在小县城里的“革命”闹剧，如果没有恋爱做“浇头”，多半没人要看。但实际上其中恋爱的穿插表现得如此密集，褒贬分明且不失层次与跌宕有致！“三角恋爱”分别发生在革命与反动的不同营垒里，一面是金凤姐、胡国光及其儿子之间，人物刻画得较为粗糙，藉此不仅撕开旧阶级心灵腐败的一角，并将旧婚姻制度的不道德与乱伦相联系。这样的家庭丑剧，加上陆慕游勾引小寡妇钱素贞，还带过一笔胡国光也想占钱素贞的便宜——又一组“三角恋爱”，将反动阶级的道德堕落以及大革命中鱼龙混杂的现象表现得淋漓尽致。另一面是孙舞阳、方罗兰及其太太之间，则写出知识阶级的谈情说爱，其中有许多距离、悬念、衡量等思想情感的中间层次。像方罗兰在恋爱中的表现，似乎落入那种软弱书生的套子，然而当他被赋于命名小说的“动摇”性格，双关地模糊了革命和恋爱的界限，就使这个人物，使这部小说结构，就别具心眼。

这个“革命”的三角恋爱中，隐含方太太的“过去”与孙舞阳的“将来”，将“家庭”表现为猥琐的、与理想疏离的“私人领域”。更有创意的是孙舞阳，以恋爱为革命，革命为恋爱，在前台上和方罗兰的几场戏，凸显出她的个性天真而有主见，可作时代女性渴望解放的楷模，而她的放诞风流的影子则绰绰约约，可以说从她的肉身榨足性趣，引动一般男性读者的遐想。总之《动摇》里的恋爱描写，没有像《金瓶梅》的真刀真枪的床笫对手戏，也没有托尔斯泰式的追求完美婚姻的爱情；没有晚明式的“为情而死”，也没有欧洲浪漫主义的爱情超越性。凡属俗世的恋爱也好，情色也好，确实写得含意丰富，层次多样。对恋爱的消极画像最终成为革命的隐喻，一切都无可理喻。对当时的读者来说，大约对小说里所表现的“革命”的理解，也只不过如此。当写到革命的热烈表面底下也酝酿着阴谋和危机，恋爱的气息却越来越浓：

① 王德威，*Fictional Realism in 20th-Century China: Mao Dun, Lao She, Shen Congwen* (New York: Columbia University Press, 1992), 38.

“春的气息，吹开了每一家的门户，每一个闺闼，每一处暗陬，每一颗心……”[1]走笔至此，作者恐怕玩得过火，走上纯粹性爱描写的商业路线。结果并不如此，小说的最后，出现现代主义的象征手法，夸张地描写方太太的崩溃，幻觉中呈现张小姐“乳房的尸身”，对“革命”发出强烈的诅咒的终止符，不啻是方太太这一被压抑的“过去”对叙述者所施的报复，遂为所有浅薄的调情或情欲的宣泄赎清了罪愆。

在这样的恋爱氛围里，孙舞阳本身是恋爱的象征，就像她写的诗，代表她的恋爱哲学：“不恋爱为难，恋爱亦复难；恋爱中最难，是为能失恋！”[2]她始终成为一个欲望的中心，窥视的焦点。围绕着这个人物形象，我们可看到叙述视点的运用，为拓展现代文学的视野带来一次飞跃，其中视线与观点、主观与客观、灵与肉等因素如何与小说的叙述和情节交织成一幅错综复杂的挂毯，亦可间与《幻灭》相比，《动摇》显示出作者在小说形式与女性塑造方面的刻意探索与长足进展。如果说孙舞阳及其叙述视点与“模特儿”的透视模式有任何联系的话，那就是她被当作一个欲望窥视的对象，但她所呈现的犹如碎片的镜像，反映不同的观点，却难于拼凑成一幅完整的形象。这或许正是这一人物的有趣之处。尽管作者对人性的科学观察透视到她的内心，但亦未能超越出他自己的观察框架的局限。由于作者将她客体化，她的“恋爱哲学”包含着将自我的客体化，体现了灵肉之间的分裂：她崇尚对于肉体的自由意志之时，在精神上反而游离于革命；或者说当她成为革命队伍中的“公妻榜样”时，其精神上也被抽象。她在革命中左右逢源，却未能居于左右革命的地位；她是造成动摇的根由，却也是动摇的牺牲。因此一方面孙舞阳在形体上占据了革命的中流，但在精神上还难于和革命的历史意识结合。和慧女士相比，孙舞阳朝革命历史的寓言表现跨进了一大步，而且为后来章秋柳的灵肉与革命的时间意识的合一提供了想象的经验。另一方面这也是“动摇”本身的主题和结构规定了孙舞阳的配角地位。

我想进一步指出的是，在充满情欲的对于女性身体的视像

①② 《动摇》，第154、100页。

再现时，乳房是最突出的视点，作者对于这一领域的艺术开拓，最终成为某种“视觉无意识”的寓言：当窥视欲望的满足与政治现实的噩梦交错在一起，集体、原始的色欲宣泄导致暴力与残忍；理性的视点叙述归结为无序与混乱，乳房的象征吞噬了一切。而作者对欲望语言的探索，最终闯入一片无意识的沃原，开出美艳的黑色的蜘网之花。

在小说顺序展开三个中心事件——店员风潮，解放妇女直至最后的群众暴动——的过程中，穿插着私人空间的叙述，即对方罗兰和胡国光、陆慕游的家庭或恋爱的描绘。围绕孙舞阳是一个隐形系统，相交政治和恋爱。她是妇女协会的负责人，从省里来的，这一点颇特别。她不愿在县妇女部工作，怕与方罗兰同事，给他的家庭增加麻烦，事实上她的特别任务与交通情报工作有关。这在小说里后来林子冲叫李克不要去店员工会，怕出危险，李认为是无稽之谈，林说这消息来自孙舞阳，并郑重地说：“你要知道：孙舞阳的报告一向是极正确的。”[①]另一方面，孙舞阳和好几个男人交好，作者专长于在描写中略作点缀，暗示她的风流。如省特派员史俊完成视察之后，要回省里，想跟孙舞阳告别。他上了火车，“才看见孙舞阳姗姗的来了，后面跟着朱民生。大概跑急了，孙舞阳面红气喘，而淡蓝的衣裙颇有些皱纹。”[②]

孙舞阳初露面目迟至小说的三分之一过后，这显然出于作者的刻意安排。在此之前她已经成为方罗兰家庭风波的焦点。在小说里，她的形象第一次出现在方罗兰的“幻象”里，那是一种印象主义的描绘，其视觉语言呈现动态，所映现的彷佛是在电影屏幕上：

> 兀然和他面对面的，已不是南天竹，而是女子的墨绿色的长外衣，全身洒满了小小的红星，正和南天竹子一般大小。而这又生动了。墨绿色上的红星现在是全体在动摇了，它们驰逐迸跳了！像花炮放出来的火星，它们竞争的往上窜，终于在墨绿色女袍领口的上端聚积成为较大的绛红的一点；然而这绛红点也就即刻破裂，露出可爱的细白米似

①②《动摇》，第140、76页。

的两排。呵！这是一个笑，女性的迷人的笑！再上，在弯弯的修眉下，一对黑睫毛护住的眼眶里射出了黄绿色的光。[①]

①《动摇》，第35～36页。

我们从不同的视角得到有关孙舞阳的肖像，是互相矛盾的。在方罗兰的眼中，孙舞阳是经过方太太妒忌的夸张——“天真活泼”，“心无杂念的天女”，而在张小姐看来，她“放荡、妖艳，玩着多角恋爱，使许多男子风狂似的跟着跑”。对于一般谣传的孙舞阳和朱民生打得火热，刘小姐所看到的是另一种情景，她看不出这两人之间有什么亲热。

同样的，当孙舞阳正式出场，那是在店员加薪风潮进入高潮，县里召开联席会之时。在对这位“惹眼的女士”的“摄人的魔力”作大段描绘时，作者显然在追求戏剧效果，尤其在前面对这位奇女子已经作了如此渲染之后，这里就必须满足读者的期待。孙舞阳的发言也很突出，她主张“坚决镇压”反革命的论调显出她是个强硬派。

巴赫汀的“众声喧哗”论，指的是小说语言反映大千世界芸芸众生的欲望与意志的交响，但这一说法的有效性取决于政治文化的具体条件。《动摇》似乎特别表现了一个尚未廓清的“革命”世界，一切都模棱两可，这种境界的美学表现集中体现在方罗兰的视像幻觉里。而孙舞阳作为他的欲望想象之源，更如一个变动不居的指符，不断再生为丰富的视像语言。尤其在这部小说里，各种观点的交错和对比，挑拨出不少恋爱即革命、革命即恋爱的人间悲喜剧。当公众舆论愈把孙舞阳看作“无耻的女子”时，她在方罗兰眼中，却变得愈益可爱、圣洁，因此对她也愈益崇拜。经过作者的戏剧化处理，下面的一段描绘可与上面所引的“幻象”段落并列，其视像效果多半依赖光线的使用：

……这狭长的小室内就只有三分之一是光线明亮的。现在方罗兰正背着明亮而坐，看到站在光线较暗处的孙舞阳，穿了一身浅色的衣裙，凝眸而立，飘飘然犹如梦中神女，令人起一种超肉感的陶醉，除非是她的半袒露的雪白的颈

胸，和微微震动的胸前的乳房，可以说是诱惑的。方罗兰惘然想起外边的谣言，他更加不信那些谣言有半分的真实性。[1]

①②《动摇》，第100、82～83页。

8. 理性吞噬"乳房的尸身"

从第八章——恰是小说的下半部——开始，"公妻"之风吹遍各乡，"妇女解放"运动启幕。开首描写春天和爱情手携手进入每家每户，而城乡之间却有不同的反应。"所以如果你看见'春'在城里只从人们心中引起了游丝般的摇曳，而在乡村中却轰起了热情的火山般的爆发，要知道是不足为奇的。"[2]即将展开的是，火山般爆发的原始情欲成为革命的动力，"乳房"成为兽性泄欲、向革命施以报复的象征物。当写到"太平景象的春之醉意，业已洋洋四溢"，在这个县城里店员风潮的"严冬"已过，大家"怡怡然，融融然，来接受春之启示"时，作者的讽嘲语调似乎也不禁春情荡漾，在暴力和情欲即将吞噬革命，一切价值都将化为熊熊烈火之际，一种动摇意识也染上笔尖，渗入小说的欲望语言，显示失控的症兆。

正如所发生的，县党部通过决议，"解放"了二十多个婢妾孀妇尼姑。其间胡国光由于省特派员史俊的赏识提拔，成为炙手可热的"英雄"人物而占据权力中心；孤孀钱素贞也在解放之列，满足了陆慕游和胡国光的私愿，且被他们弄进"解放妇女保管所"工作。所有这些都是左、中、右各方共同参与、决策的成果，其中包括孙舞阳。由此"动摇"的意义不局限于方罗兰，革命的基础在动摇：愚昧、野性和私欲笼罩了一切，统治了一切。

在这个"解放妇女"的前台上，孙舞阳担任了要角，但这些都没有多少描写。作者在"火山般爆发"的预告之后，采取"享乐原则"和迂回策略，继续表现恋爱的戏剧后台——她与方氏夫妇之间的三角恋爱，并将笔触延伸并挑开了她的内心世界。实际上进一步展开的是以孙舞阳为视点辐射的叙述逻辑。张公祠前，当孙舞阳向方罗兰坦率表白她的视爱情为游戏的"人生观"时，对于一厢情愿地将恋爱理想化的方罗兰，其揶揄的意味不言

而喻。于是从众人眼中的孙舞阳，转向她的"人生观"的自我展示，意味着文学、科学的透视手段的充分使用。这样的人生观揭示，犹如模特儿内在色相的自我裸露，却打开深邃的"哲学"层面，与方罗兰的"幻象"及其他人的肤浅看法出现强烈反差和碰撞时，给阅读带来新的震荡。

孙舞阳的这番表白实即明确拒绝方罗兰，给这场三角恋爱画上了句号。然而余波荡漾，情犹未了，把方罗兰的"动摇"表现得淋漓尽致。在此后的一场"对眼"戏："现在孙舞阳看了他一眼，即使仍是很温柔的一看，方罗兰却自觉得被她的眼光压瘪了；觉得她是个勇敢的大解放的超人，而自己是畏缩，拘牵，摇动，琐屑的庸人。"[①]在她的眼光里看清了自己，也终于认识到大势已去。这一细节也体现了茅盾不懈的努力；尽量把孙舞阳拔高，出现在方罗兰"情人眼里"的是一种女"超人"，将恋爱暗渡到革命。包括最后在危机暴露时，作者不忘记补上一笔，孙舞阳说她早就看出胡国光"鬼鬼祟祟的极不正气"，以及批评省特派员史俊对地方上"情形隔膜"等。这些努力或许都为了弥补孙舞阳这个代表爱欲的角色的预设——她被命定地安排为动摇的本源、男人的灾星、革命的点缀。

某种程度上小说的下半部孙舞阳的戏最多。不说实写她在三角恋爱中的拍拖，即使虚写的"解放妇女"运动，意味着妇女协会、解放妇女保管所成了注视的中心，她本人也成为兽性俘掠的目标。在终于酿成的群众暴乱中，最令人震悚的，莫过于在妇协被捉的三个剪发女子的遭遇：她们"不但被轮奸，还被他们剥光了衣服，用铁丝贯穿乳房，从妇协直拖到县党部前，才用木棍捣进阴户弄死的。"[②]重复出现的是对于"乳房"的暴力，直到最后尼姑庵前的一幕，听孙舞阳说，她看见张小姐的尸体被剥得精光，横架在一块石头上，"肥圆的乳房被割去了一只"。[③]孙舞阳自然早已警觉到她自己的胸脯的安全，从她束胸到扔掉那块白布，都落入方罗兰的眼中。在如此艳尸横陈的血色黄昏中，方罗兰偶然一瞥孙舞阳，"隐约可见白缎子似的肌肤，她的活泼和肉感"，正表现了作者对于"自然之性"的想象，模糊了生与死的

①②③《动摇》，第119、151、163页。

界限。

就《动摇》的“乳房”想象而言，作者经历了从狂想到噩梦的旅程。小说里最后的铁丝贯穿乳房的意象，来自于茅盾参加大革命时的听闻。据他后来的回忆，像胡国光这样小县城的投机派，“却也残忍得可怕：捉得了剪发女子用铁丝贯乳游街然后打死”。[①]这对于一个来自上海的文质书生，耳濡目染了活跃在城市环境里的“裸体”的肉香，以及种种有关浪漫或梅毒的记忆，却由此受到惊愕与恶梦的袭扰。当他重返都市的环境中进行小说创作，《动摇》标志着“乳房”想象的突然萌发，意味着噩梦的记忆到底敌不过生命的欲望和现实的诱惑，不得不遵循的是上海“人体”消费市场的逻辑。而作者将窥视乳房的快乐，投射在更为广阔的革命背景的屏幕上，以如此强烈对比的色调，映衬出都市日常消费的醉生梦死；以如此震惊的意象，给神经麻痹的读者带来新奇的刺激。这样一种关于城乡之间的文化差距的暗示，正隐寓在第八章开首一段关于“春”色的对比描写之中，而那种揶揄讽嘲的笔调则体现了都市的欣赏口味。

有关乳房想象的旅程也充满了革命和恋爱之间的紧张和动摇。当作者在探索肉体的隐秘快感和客观理性的观察时，随着欲望语言的自身逻辑的开展，一方面增长着颠覆理性的力量，另一方面更激起来自道德的压迫和恐惧。小说以方太太眼中的幻象结束，其奇美震撼的意象再现，正是小说叙述在张力中放纵的结果。她先是看到一只悬空的小蜘蛛，越放越大，于是出现那臃肿痴肥的身体，悬空在游丝上；她自己又化蜘蛛的眼，看到尼庵的佛堂一片颓垣断墙，纷纷崩堕……在这样的幻觉中：

> 那蜘蛛的皱酸的面孔，苦闷地麻木地喘息着。这脸，立刻幻化成为无数，在空中乱飞。地下忽又漏出许多带血裸体无首耸着肥大乳房的尸身来，幻化的苦脸就飞上了流血的颈脖，发出同样的低低的令人心悸的叹声。[②]

方太太作为“过去”的象征，她所看到的一切意味着颓败、腐朽和

①② 《动摇》，第337、164页。

绝望。但是对于作者的主观愿望不无讽刺的是，从这一被压抑的眼中流出的夸张、过度和疯狂，弥满了叙述时间和空间，在这一叙述行为中，泯灭了过去与现在的界限。而这样一种无意识欲望的发泄，也是对所谓"现实主义"创作实践的抗拒和倾覆。尤其像包含"乳房"的长句里，密集的意象蕴含着膨胀了的表现欲望，都为了烘托"乳房"的主体。这样不顾正常的句法，却服从视觉无意识的支配。方太太的看的行为，充满变形和反常。当蜘蛛化成乳房，而她又化成蜘蛛的眼珠。在这蜕变过程里，乳房作为窥视的对象吞食了视觉的主体，也意味着对理性透视的报复。最后出现在方太太的幻觉里的是死亡。那是一个"黑心"，一边突突地跳，一边漾出一层层黑圈，它们"跳得更快，扩展的也更快，吞噬了一切，毁灭了一切，弥漫在全空间，全宇宙……"[1]

[1]《动摇》，第165页。

1999年6月初稿，2001年5月修改于剑桥

（选自《理性主义及其限度》哈佛燕京系列第三辑，

北京三联书店2002年版）

命运三重奏:《家》与"家"与"家中人"

黄子平

> 小说是一种死亡,它把生命变成一种命运,把记忆变成一种有用的行为,把延续变成一种有向度的和有意义的时间。但是这种转变过程只有在社会的注视下才能完成。
>
> ——罗兰·巴尔特《写作的零度》

巴金的《家》是一本幸运的书,它的续篇《春》和《秋》也跟着交了好运。正如一切关于幸运的故事的开头,最初,《家》以《激流》的题目在上海《时报》连载的时候,颇为命乖运蹇。若不是巴金跟新换任的编辑说最后几章的稿酬不要了,《时报》上的这部长篇小说便会成了"断尾巴蜻蜓"。随后,开明书店的单行本却大受欢迎,仅在1949年以前便出了三十多版,销行数十万册。此后,到1978年,仅北京一地就印行十五次。它还先后三次被改编拍摄成电影,亦曾被改编成话剧、粤剧、越剧等等。

谈论一本书的命运,尤其是谈论像《家》(包括《春》、《秋》)这样的书的命运,在这里颇有点意味深长。依照巴金的说法,《激流》三部曲正是一本写命运(旧家族的命运以及旧家族中的年轻的生命的命运)的大书:"旧家庭是渐渐地沉落在灭亡的命运里面了。我看见它一天一天地往崩溃的路上走。这是必然的趋势,是被经济关系和社会环境决定了的。这便是我的信念……,它使我更有勇气来宣告一个不合理的制度的死刑。我要向一个垂死的制度叫出我的I accuse(我控诉)。我不能忘记甚至在崩溃的途中它还会捕获更多的'食物':牺牲品。"无数年轻的有为的生命成为垂死制度的牺牲品,这是不公平的命运,"是的,我要反抗这个命运。我的思想,我的工作都是从这一点出发的。我写《家》的动机也就在这里。"(《关于〈家〉十版代序 ——

给我的一个表哥》)命运被一分为二:一是"必然趋势",无可挽回的灭亡的命运,属于那个旧家族旧制度,以及作为制度的有机组成部分的那些个人;一是"不公平的",作为旧制度的牺牲品的命运,应该反抗,因而也就可能改变的命运,属于旧家族中那些可爱的、有为的、年轻的生命。巴金在解释《秋》的书名时曾对此作过象喻式的说明:"《秋》里面写的就是高家飘落的路,高家的飘落的时候。高家好比一棵落叶树,一到秋天叶子开始变黄变枯,一片一片地从枝上落下,最后只剩下光秃的树枝和树身。这种落叶树,有些根扎得不深,有些根扎得深,却被虫吃空了树干,也有些树会被台风连根拔起,那么树叶落尽以后,树也就渐渐地死亡。……高家这棵树在落光叶子以后就会逐渐枯死。琴说过'秋天过了,春天会来……到了明年,树上不是一样地盖满绿叶'的话。这是像她那样的年轻人的看法。琴永远乐观,而且有理由乐观。她绝不会像一片枯叶随风飘落,她也不会枯死。觉民也是如此。但是他们必须脱离枯树。而且他们也一定会脱离枯树(高家)。"(《谈〈秋〉》),倘若对这种象喻作学究式的推敲,就会觉得"脱离枯树的绿叶"这样的意象颇有几分古怪。问题不在于学究式的推敲是否过于迂执,而在于为何这一象喻对作者和读者都显得如此自然贴切毫无疑义。

"秋天"被必然地派给了枯树枯叶,"春天"却理所当然地"属于我们"。我想指出,将命运这样一分为二,对《激流》三部曲,对作家巴金,乃至扩大而言之,对近百年来的中国知识分子来说,都是至关重要的生存策略。不妨略略比较一下法国作家左拉。巴金二十四岁时在巴黎和马赛,用三四个月的工夫一口气读完左拉的《卢贡——马加尔家族》的二十部小说。三十年后巴金回忆道:"我崇拜过这位自然主义的大师,我尊敬他的光辉的人格,……但是我并不喜爱那二十部小说,尽管像《酒馆》、《大地》等等都成了世人推崇的'古典名著'。我只有在《萌芽》里面看到一点点希望。坏人得志,好人受苦,这且不说;那些正直、善良、勤劳的主人公,不管怎样奋斗,最后终于失败。悲惨地死去,不是由于酒精中毒,就是遗传作祟。"(《写作生活的回

顾》）青年巴金的这种“读者反应”颇能说明问题的症结，巴金确实深受左拉的影响（如他亦以《萌芽》作书名，反复征引“我控诉”的名言以自况，等等），可是左拉那个身穿社会生物学的绝望外衣的命运女神，却断难被巴金和像他那样的二十世纪中国知识分子所接受。似乎有必要参照一下从严复起数代人对达尔文、斯宾塞的“创造性误读”。物竞天择，适者生存。“竞”“存”二字的光辉照耀百年来中国人摆脱生存困境的道路。“变异”压倒“遗传”。五四以来写大家族衰亡的长篇作品多矣，“遗传”这一“题中应有之义”却显然未被重视（曹禺的《雷雨》似乎是个例外，易卜生《群鬼》的影响是重要因素，更有戏剧写作与小说写作不同“惯例”的制约等等）。“肖子”不再是文学兴趣集中的形象，人们乐于看到或者写出两类“变异”了的“不肖之子”：坐吃山空的败家子——“蛀空树干的虫子”（克安、克定之流），和大胆反抗命运的叛徒——“脱离枯树的绿叶子”（觉慧、觉民、琴等等）。他们分别代表着一分为二之后的两种不同命运。微妙之处在于，谴责前者的“不肖”与赞扬后者的“不肖”意味着对先辈采取了某种不易为人察觉的自相矛盾的双重标准。这一点我们放到后边讨论。令人感兴趣的是叙事观点（角度）历史性地完全转移到年轻的叛逆者时，“遗传”的重负似乎已被胜利地卸去。我们记得鲁迅的“狂人”的绝望，背负几千年“吃人历史”的被吃者也难逃吃过人的干系，希望仅仅在于：“没有吃过人的孩子，或许还有？救救孩子！”那么谁来救他们？吃过人的父亲们是否能够、是否有资格来救未吃过人的纯洁的孩子？鲁迅在另一篇文章里认真讨论过这个问题，那便是由《说唐》的一个情节转化过来的那个著名意象：“肩着黑暗的闸门，放他们到光明里去”。这篇文章的题目《我们现在怎样做父亲》点明所取的叙述角度正体现着先觉者的全部承载、负担、反省和救赎。当叙述角度完全转到纯洁的孩子们这边时，他们已然立足光明决绝地向黑暗宣战，命运的截然二分至此才告彻底完成，“脱离枯树的绿叶”这类颇有几分蹊跷的喻象才从不引人怀疑地流通于世。

孩子们认同后一命运的惟一中心依据便是他们是孩子，同

义反复的叙述圆圈构成一整套空洞的能指符号(青春、生命、幸福、爱情、美丽、新、时代、未来等等),因其空洞而激动人心,因其空洞而获得强大的解释力量,并终于在三十年代成就一个完满的现代意识形态神话(而鲁迅却在此前后宣布自己的“进化论思路”完全“轰毁”)。《激流》三部曲的成功和幸运,在某种意义上,正是这一种神话性写作的完满体现。

鸣凤投湖自杀的第二天,觉慧在湖边,愤恨、内疚、绝望:“我是杀她的凶手!”觉民劝解半天无效,最后念出一段觉慧平日常念的、屠格涅夫的《前夜》中的话:“我是青年,我不是畸人,我不是愚人,我要给自己把幸福争过来。”紧接的一段描写充分说明了上述“中心依据”的神话治疗功能:

> 觉慧不作声了。他脸上的表情变化得很快,这表现出来他的内心的斗争是怎样地激烈。他皱紧眉头,然后微微地张口加重语气地自语道:“我是青年。”他又愤愤地说:“我是青年!”过后他又怀疑似地说:“我是青年?”又领悟地说:“我是青年。”最后用坚决的声音说:“我是青年,不错,我是青年!”

另一个“同义词”——“爱情”——亦具有同样的咒语般的治疗或反治疗作用。爱情既是后一命运的解药又是前一命运的毒药。对奔向新前程的孩子们来说,它是信念,旗帜,屏障,是射入黑暗王国的一线光明,是社会和政治进化乌托邦的情感对应物,惟独不是爱情本身(《激流》三部曲中的“爱情”甚至有意无意地涤除了其中的性爱成分)。每当琴这个人物出现在高家花园里总是带来色彩和亮光(尤其在《春》与《秋》中),她就是爱情的光明的象征。在高家花园里,只有爱情无法实现的痛苦,爱情被“父之法”摧残阻挠的痛苦,至于爱情本身的痛苦(嫉妒、猜疑、失常、兴奋、争吵),爱情实现之后的痛苦(“婚姻是爱情的坟墓”之类),则被一概掩入叙述的盲区。显然,非如此不足以保证爱情的纯洁性和战斗性。这种纯洁性和战斗性必然要求人物

(尤其是女性人物)殉道式的献祭。鸣凤、梅、瑞珏、蕙,湿淋淋的尸首,停放在破庙里的棺柩,死者的形象既是控诉又是升华。爱情作为神话咒语的两重功能:诅咒与超度,完满地实现在这些死者美丽凄婉的形象上。巴金对自己的小说常作意犹未尽的解说,那些序、跋、后记、创作谈往往自行解构了小说本身。实际上,巴金的大嫂虽亦曾被迫到城外生产,却并未因此去世;"梅"的原型在有情人未成眷属之后做了富家的填房少奶奶,"十几年内她生了一大群儿女,……成了一个爱钱如命的可笑的胖女人";"鸣凤"的原型翠凤亦未投湖,她拒绝做巴金远房亲戚的姨太太,宁愿后来嫁给一个贫家丈夫。加工证明了意识形态完满性对作家的控制,意识形态的交战杀死了小说的人物。死者封闭了探索爱情作为意识形态神话的途径,或者说,正好标出了五四新文化的结构性缺损的位置。女性被历史性地凝结在两个互补的瞬间姿态上:逃向死亡的美丽而凄婉的姿态(鸣凤),逃向生路的美丽而决绝的姿态(淑英)。"家"之门被抛在她们身后,沉重的关门声回响至今。这一画面定格的解疑,在巴金的创作中,要到《寒夜》才见端倪:"新女性"曾树生进进出出的"家门"多元化也复杂化了。后话不提。

生命诚可贵,爱情价更高;若为自由故,二者皆可抛。价值的递升是价值虚无主义的逻辑思路,总是有一个"更高的价值"来否定我当下的执著。治愈觉慧的内疚的良药不正是"事业"、"社会"、"广大的世界"么?北京来的新书报、《利群周报》社的活动、觉慧从上海寄来的信和文章,这些在《激流》三部曲中占了相当篇幅的叙事,尽管对后来的读者的阅读耐力可能是个考验,却是小说必不可缺的部分。一切在"家"里失去的,都可以在这里找到:友情、爱、青春的活力、生命的意义、奋斗的目标。倘若巴金拟想中的第四部小说的书名是《群》,则这些活动正是从"家"走向"群"的预演或排练。"青春/衰老"的二项分立具有时间向度和生理学的意味,"年轻女性/糟老头子"则叠加上了性别和美学的色彩,"家/群"、"狭的笼/广大的世界"更展开为空间性的二项分立。然而"群"会不会是另外一个"家"呢?至少,巴

金本人在1950年的上海首届"文代会"上曾真诚地说:"会,是我的,我们的家,一个甜蜜的家。"那么在这样的新的笼罩更大空间的"家"中,还会不会有迫害、倾轧、阴谋、牺牲和梦魇呢?六十年前的巴金当然无法料及类似从"家"到"群"再到"牛棚"这样的历史性演变,然而到了四十年代,路翎的蒋纯祖(《财主的儿女们》)已然置身"群"中而茫然失措。因此,《激流》三部曲中"群"的意识形态完满性依然是五四新文化的结构性缺损的又一表征与遮掩,非如此不足以反抗命运、救己救人救世。

至此,我们已然对建基于近百年来的"启蒙神话"而作的命运二分法,引发其内含的重重矛盾和抗辩对诘的嘈杂声音。二分法所遇到的最大挑战,其实就聚焦于贯串《家》、《春》、《秋》全书的人物,大哥觉新身上。他是青年(只有二十六岁),却已历尽沧桑(丧父母丧妻儿);他是"子"辈,却支撑家业的相当部分(长房长孙);他是痴情的恋人,却又是遏阻这些爱情的"同谋";他是新思想的接受者和传播者(觉慧最早读到的《新青年》即由他那里得来),却又兢兢业业维系一切旧的礼数规矩。他是夹在书中两类"不肖子"中的惟一"肖子",承受了最大的心理压力(高老太爷们只承受来自"新时代"一面的压力,觉新则还要承受来自高老太爷们的压力),承受了最多的苦难灾难和责难(巴金似乎执意要把全世界可能有的不幸都堆到他头上)。他仿佛是两种命运的中介,他既不属于黑暗也不属于光明,亦无肩着黑暗的闸门的英雄姿态,毋宁说,他以其昏黄暧昧的形象,颠覆了正反价值二元互斥的现代神话。反讽的是,当觉慧放心大胆地一走了之逃出生地时,是这位大哥以子辈的身份履行父辈的功能,支撑着"狭的笼"中那部分家业,养老扶小,并提供经济上的支持,使"家"的叛徒们得以在"广大的世界"里驰骋。在那个"弑父"的时代,"大哥"的身份是最为暧昧不明的,他既是"父"的代替物,又是"子"们的同辈,使得"子"们的"俄狄浦斯情结"的排解必得采取更为复杂曲折的形式。许多时候,觉慧觉民对觉新的愤怒比对高老太爷克安克定们更甚,倘若觉新身心交瘁而死,早已派定的凶嫌是不会疑心到他们身上的。或许这也顺便解释了

觉新最后并未如同其生活原型般自杀身亡，而是有了个差强人意的结局：他在书快结尾时终于挺直腰杆站到作为叛徒的"子"的一边。然而，正是在这里，父子冲突、黑暗光明的二项分立、两种不同命运的搏斗等等显得最为晦暗不明。

在《秋》的（也就是《激流》三部曲的）临近结尾处，两类"不肖之子"之间终于爆发郁积已久的一场正面冲突。叛徒觉民长篇大论痛斥他的叔叔败家子克安克定，历数他们勾引老妈子、按丫头、包妓女、捧小旦、吃鸦片烟诸般丑事，真个是义正而辞严："你们口口声声讲礼教，骂别人目无尊长。你们自己就是礼教的罪人。你们气死爷爷，逼死三爸。……你们只晓得卖爷爷留下的公馆，但是你们记得爷爷遗嘱上是怎么说的？你们讲礼教，可是爷爷的三年孝一年都没戴满，就勾引老妈子公然收房生起儿子来！你们说，你们在哪一点可以给我们后辈做个榜样？"准则是礼教的准则，权威是爷爷的权威，产业是先辈的产业，支撑"严辞"的"正义"并非来自叛徒们信奉的"新思想"，而是他们深恶痛绝的传统礼教。恐怕不能简单地解释为仅仅是"以子之矛攻子之盾"的策略运用，"不肖孙"与爷爷之间的某种同质性正从话语的缝隙中向我们昭显——他们都是某种新家（事）业的开创者，何况，谴责"蛀虫"不免就认同树干，认同使树木生长繁盛的那些"基本原则"。然而，更根本的认同当是情感方面的认同。"家"作为空间形象，相对于陌生、危险、动荡、广漠、孤立无助的世界，它狭小却亲切，昏暗却温暖，平庸却安全。它荫庇童年的生长，维系血缘的亲情，繁衍延续的生命，传递历史的记忆与讲述。高家花园（后来还有《憩园》）的充满深情的反复描写出现，决不是偶然的。因此，甚至于像《激流》三部曲这样立意于"控诉"的家族史长篇小说，也不可避免地写成一曲挽歌（高老太爷临终时与觉慧的对话是最动人的一幕）。而这正是这部小说在历史和美学两方面的魅力之所在。

"往事依稀浑似梦，都随风雨到心头。"在工业文明的世界性进程的威迫之下，支撑中国社会两千年的旧家族制度确乎走向了灭亡的命运。倘若把"家"定义为维系安顿生存意义的基本空

间单位，那么近百年来的历史发展已然将它摧毁了。说来蹊跷：不是我们从"家"中逃亡，而是我们将"家"从"家"中驱逐了，居住在空出来的位置上的，是"更高的价值"。重读《家》中高觉慧的那句最重要的话（巴金自己亦反复征引）："让他们来作一次牺牲品吧！"我总会想起台湾作家王文兴写于 1970 年的《家变》。王文兴用繁冗累赘语无伦次的文字，戏谑地颠倒了五四新文化神话凝定的叙事规范，老父离家出走，留在家中的"不肖子"却比他父亲还像他父亲，小说显示了"父子冲突"模式中"家"本身的存在或消失的荒诞性。如果说《家变》中的人物是《家》的人物的历史的倒影，《家变》这本书就是《激流》三部曲的历史的倒影——我们从中读出了"社会注视"的转移衍变，读出了书和书所谈论的人、事、物的身世沧桑，命运兴衰。

（原载《读书》1991 年第 12 期）

“乡下人”的文体与“土绅士”的理想

——论沈从文的小说文体

王晓明

当三十年代第一次有人称沈从文是“文体家”的时候，我想他一定暗暗地感到骄傲。他初到北京的时候连标点符号都不大会用，现在却能在文句组合上形成一种显著的特色，这是怎样迅速的进步？何况文体并不单是指一种特别的文句格式，甚至也主要不是指孕育这格式的一种特别的叙述结构：在我看来，说一个小说家创造了自己的文体，那更是指他对自己的情感记忆有了一种特别的把握。不用说，作家的这种自我把握首先是一种语言的把握，就是借助既定的语言系统去澄清那些飘忽朦胧的印象。因此，在这澄清的过程当中，对对象的把握是和这对象本身一同产生的，你甚至很难把它们截然分开。这就使作家的自我把握具有了一种双重性，它既是理智的认知，更是情感的创造。正是这种双重性决定了“文体”这个词的复杂涵义，套用我们熟悉的概念来说，它不但是指一种形式，更首先是指一种内容：一个小说家能够用别人尚未试过的方式来讲故事，总是因为他已经想好了一个别人从没听过的故事。沈从文当然有理由暗自骄傲。

但我要说的是，这种骄傲是很不容易维持的。惟其出身于作家对世界的那种微妙的审美把握，文体就像是一位极端任性的公主，她要求作家对她绝对忠诚。倘若你稍有疏忽，譬如在狂热地迷醉于她的风采之后，你可能会稍稍变得迟钝，对她的某些暗示缺乏反应；或者在依旧钟情于她的同时，你可能会身不由己地对其他动人的景象也发生兴趣；甚至你仅仅是因为长时间的侍奉而感到疲劳，不知不觉就把追随的脚步放慢了一点……她都会变了脸色拂袖而去，立刻收回她生前恩赐给你的宠幸。在我看来，这就是文体家的真实处境，能够赢得文体的青睐已属不

易，要想保住这份殊荣就更加艰难。

我不禁对沈从文作为文体家的命运产生了强烈的兴趣。他真有资格分享文体家的骄傲吗？他是如何争取到这个资格的？如果说他确曾创造了一种与众不同的文体，他又能在多大的程度上继续发展它？倘若他竟然做不到这一点，很快就失去了文体的青睐，那又是为了什么呢？

在二十年代中期开始写小说的时候，沈从文的笔法是相当杂乱的。他时而以一种独白的方式，诉说自己如何如何地穷愁潦倒，那文字的散漫和拖沓，似乎和郁达夫颇为相像。[1]时而又摆出一副旁观者的姿态，平静地描述绅士老爷和大学生们的丑态，那种对戏剧性场面的由衷的爱好，特别是那些漫画式的夸张描写，都使人很容易联想到张天翼。[2]在更多的时候，他又学着一个不满十岁的小顽童的口气，津津有味地记述童年的趣事，那散文小品式的潇洒格局，和鲁迅的《社戏》又相当接近；[3]而据说他也确曾把《社戏》当作过学习的榜样。[4]至于像《哨兵》那样用重彩浓墨刻意制造一种讲鬼故事般的刺激性效果，或者如《篁君日记》那样取日记的形式，以几个男女偷情的实例来强化对一种性爱观的热烈的阐发，写法就更加特别了。显然，这时候的沈从文还无力营造自己个人的文体。

他称得上是个天生的诗人。因为生长在湘西的沅水流域，他的天性中本就包含着楚人热烈奔放，富于幻想的成分；又深受家乡那些与自然山水亲近融合的风俗的熏陶，心中更容易就萌生出对诗情画意的特殊敏感。一切情绪性的印象都能迅速地打动他，甚至各种声音都能强烈地刺激他："蝙蝠的声音，一只黄牛当屠夫把刀刬进它喉中的叹息的声音，藏在田塍土穴中大黄喉蛇的鸣声，黑暗中鱼在水里泼剌的声音，全因到耳边时分量不同，我也记得那么清清楚楚。因此回到家中，夜间我便做出无数希奇古怪的梦。这些梦直到二十年后的如今，还常常使我在半夜里无法安眠。"[5]可是，尽管他生就这样一颗诗人的灵魂，当他在北京开始写作的时候，强烈刺激他的却首先是另一些相当世

① 譬如《棉鞋》和《一天是这样过的》，见《沈从文文集》，花城出版社1983年、1984年版，以下所引沈从文小说出处同此。

② 譬如《三贝先生家训》、《宋代表》和《岚生同岚生太太》。

③ 譬如《往事》、《夜渔》、《瑞龙》和《腊八粥》。

④ 见汪曾祺《沈从文的寂寞》，《读书》1984年第8期。

⑤《从文自传》。收入《沈从文文集》第9卷，花城出版社1984年版。

俗[1]的感情。1924 年夏天，他满怀对新世界的憧憬来到北京，渴望投入这文化古都的怀抱。可谁能想到，他竟受到了这样的冷遇：手上没有文凭，他坐不进大学的课堂；囊中空无一文，他甚至付不出房租。街上的摩登男女向他投来鄙夷的目光，就连寒风也仿佛欺他无力购置冬装，放肆地扑打他的门窗。他深深地失望了。不满于自己的孱弱，更憎恶周围的势利，而随着这不满和憎恶的日益滋长，另一种思乡的恋情也油然而生：当沈从文起意写小说的时候，他正是陷入了这些情绪的包围。那些能使他不知不觉地淡忘自己世俗存在的审美感受，反而被挤到了边上。

① "世俗"是个含义相当宽泛的词，可以指人类一切具有实际功利目的的行为；但在本文中，却是在较狭窄的意义上使用它的，即指那种追求理想的个人生活，尤其是个人功名的行为。

是诗人的天性催促他提起笔，却又首先是那些非审美的激情拥挤在笔端：在我看来，正是这种矛盾决定了他初期小说的杂乱面貌。惟其对情绪性的印象特别敏感，那失望引起的各种情绪就更能强烈地刺激他，以至他等不及对它们作进一步的消化，便急切地想要倾吐出来。可它们毕竟只是一些世俗的情感，并不能真正深入地撼动他那诗人的灵魂，也就唤不起那种殚精竭虑去穷尽它们的形式意味的冲动。因此，他在表达这些情感的时候，就不免会有意无意地袭用各种现成的语言模式[2]，以至使读者觉得他和别的作家颇为相像。人总是他置身的那个文化环境的产物，在绝大多数时候，他都不可避免地是在借助各种现成的理解和表达模式来进行他自己的理解和表达活动。这在作家也是一样，只要他对世界的那种仅仅属于他个人的审美感受还无力攫住他的全部思绪，他就必然会去模仿他见到的其他成功者。所以，尽管沈从文这时期的小说大都显出鲜明的感情色彩，它们在文体上的杂乱却表明了，他还没有真正以一个诗人的身份去面对世界。

② 在这里，"语言模式"不仅是指各种表达的技巧，它还包括作家理解自己情感的角度和方式。

不过，有几篇小说却是例外，就是那几篇描写湘西军人生活的作品：《副官》、《船上》、《占领》、《槐化镇》和《传事兵》。我并不是说可以从中看到什么特殊的文体，在某种意义上，你甚至不妨说它们根本就没有文体。无论是以第三人称描述司令部副官的百无聊赖，还是以第一人称记述士兵们进驻新防地时的紧张兴奋，作者的笔调都是那样淡漠，几乎没有爱憎的表示。也看不

到有什么精心结构的痕迹，在《副官》、《槐化镇》和《传事兵》当中，整个的叙述都近于透明，仿佛不是作者在讲述，而是你自己亲眼看着这一切。我甚至有一种感觉，似乎这些故事是突然涌进沈从文的视野的，他措手不及，就只好听任它们自由地向读者显露本形了。当然，实际的情况恐怕更为复杂，像《副官》中那样的淡漠笔法，说不定还是刻意做出来的。但是，被迫也好，有意也好，沈从文讲述这些故事时的自我克制总是非常明显的。为什么当面对昔日军人生涯的记忆的时候，他不愿意再像记述童年趣事那样纵情挥洒了呢？

我们常说人与人在感情上能够相通，那其实只是一种粗略的估计。你刚刚注意到自己的一种情感记忆的时候，也许会觉得它和别人的某些情感差不多，别人用来表达他那情感的方式，你也可以很方便地搬来使用。可一旦在这情感中沉浸得深入一些，你立刻就会看出它其实是那样地与众不同，别人的各种表达方式对它都不合适，你非得专门为它创造一种方式才行。我觉得，沈从文那反常的自我约束，正说明他陷入这后一种心境了。他十四岁离家从军，在沅水两岸的广大区域辗转多年，记忆中不可能只有类似对腊八粥那样的简单印象。因此，尽管他是为了寻求精神安慰而去回溯往事，可随着他这回溯的步步深入，他却越来越难以保持那一味拾取趣事的初衷，他涉入的毕竟是那样一种情绪化的记忆，[①]不但各种印象互相交叠，笼罩它们的各种情绪更紧密地融合成一片。就在他急切地重温腊八粥的香甜滋味时，另一些使他惊讶、困惑甚至震骇的记忆也必然会浮上脑际。惟其是一些尚未经受过成年人的理智分析的浑沌感受，它们内含的意蕴反而显得颇为深远；沈从文又正处在苦闷当中，对一切含意暧昧的复杂感受更是格外敏感。所以，这些浑沌感受对他的刺激，就要比那些单纯的童年乐趣强烈得多，他的注意力不知不觉就会集中到它们身上。这就必然会增加他下笔时的踌躇。倘是描写童年趣事，他还能临摹《社戏》那样的范本，[②]可要表达这些连他自己也一下子说不清楚的混沌感受，手边却找不到任何现成的方法。他对这些感受的回味越是深入，就越清楚

① 即使撇开沈从文对情绪性印象特别敏感的天性特点，一个人童年和少年时代的记忆也多半是情绪化的，因为他理智的分析能力尚未发展成熟，各种印象基本上是浸润在它们所引起的情绪当中，并且依这些情绪之间的关系而彼此联接（或重叠）的。

② 这当然也是错觉，即便是《夜渔》那样的作品，实际上也和《社戏》明显不同。

别人都帮不了他；而一旦明确意识到自己只能独自前行，任何人的头一个本能反应大概都是自我收缩：沈从文那几篇描写军人生活的小说，是否就证实了这种心情？任何文体家都是被逼出来的，如果内心深处没有升腾起无法遏止的个人感受，恐怕谁都不会自动走上那创造文体的艰难道路。看起来沈从文已经遇上了这样的逼迫，他能由此开始创造自己的文体吗？

从1927年夏天开始，他对湘西世界的描述果然呈献出一种新的面貌。首先是《山鬼》和《船上岸上》。和《副官》里的旁观式的白描不同，这两篇小说重又渗出了叙事人的主观感情。但这并非是退回到《腊八粥》式的格局里，因为那叙事人的感情已经变化，不再仅仅是对若干童年趣事的陶醉，而发展成一种对牧歌情致的神往了。尽管《山鬼》中的"癫子"令人伤心，小说的重点却在铺陈那母女俩的田园生活，怎样牧牛，如何饲鸡，仿佛每一件农事都要细细地写到；尽管《船上岸上》是追记一位当年离家时同行的好友，绝大部分篇幅却是在描绘同行时的所见所闻，从江中行船的橹声到岸上卖梨的妇人，"我"对它们的兴趣绝不比对那位同行者更少。一种描绘湘西风物人情的地方志式的文字，像流水那样缓缓地淹满了整个画面。既像是一个笨嘴笨舌的人在津津乐道，又像是一个喜欢饶舌的人在娓娓而谈：在沈从文笔下，我还是头一次读到这样的文字。

接着是短篇小说《连长》。说来奇怪，尽管小说主要是描写那连长和青年寡妇如何热恋，我印象最深的却不是他们自己的痴情，而是周围人们对他们的宽纵：连长最后竟能搬出兵营，到那寡妇家办公了。显然，沈从文并不是从个体之间互相吸引的角度来理解笔下人物的爱情的，他似乎更注意这爱情和整个风俗环境的关系，甚至是把它当作湘西人朴素天性的一种证明。因此，他不大注意爱情生活的复杂和多样性，而总是用力去突出它的单纯性，在这篇《连长》里，他就把那对情人的心理写得相当简单，好像他们不是两个活生生的性格，而仅仅是那场爱情的载体。这种情形在稍后写下的《雨后》和《参军》中更加明显。前

者通篇写一对青年男女在山坡上的偷情过程，其中的“她”甚至连名字都没有。后者中那位善解人意的老参军更简直是“宽纵”二字的化身，他在小说中从头至尾只干一件事，就是成全那勤务兵去和情人相会。看上去《连长》这一类的作品和《山鬼》不同，它们叙述了有关主人公的一段完整的故事，可实际上，这些叙述的最后作用仍然是描绘性的，不过是借着连长们的爱情故事，向你证实那湘西世界的朴素民情。因此，我们在《山鬼》中初次读到的那种地方志式的描绘性文字，在这几篇小说里又发展了一步，在那对风俗环境的详细介绍当中，恰到好处地嵌进了富于情节性的叙述段落。在这方面，写于1928年的《柏子》堪称典型，在不厌其烦地陈列地方上的风土人情之后，紧接着就展开对主人公幽会场面的生动描绘。比起《船上岸上》那样单一的抒情咏叹，《柏子》这样虚实结合的写法显然更能够凸现作者私心向往的那一种牧歌情致。

沈从文对湘西朴素风情的详细描绘，并不仅仅在我举出的这几篇小说中才特别触目，它们已经渗进了他这时期写下的其他许多作品。譬如在《雪》和《在私塾》这样属于《腊八粥》一类的小说里，它们和那些对儿时趣事的真切回忆混杂在一起，显得稍稍有一点做作。而到《阿丽丝中国游记》那样童话体裁的作品，以及《龙朱》那样直接描绘苗人生活的小说中，它们又常常掺杂在对湘西苗族风情的大段大段的赞美当中，在这里它们的作用倒是好的，能把这过分的赞美多少冲淡一点。至少在那一篇《喽啰》里，它们更怂恿叙事人公然宣称，人生最愉快的事情就是在山大王手中当“肉票”，因为山上是那样一个有趣的浪漫世界：沈从文那渲染牧歌情致的热情，未免太强烈了。

但我仍然为沈从文感到高兴，他似乎有希望从在那些浑沌感受面前不知所措的困境中解脱出来了。这种困境是必然的，因为他的这些浑沌感受虽然是起自昔日对家乡生活的直接记忆，却又并不从属于这些记忆。它原就不是那种清楚地理解了某样事物以后产生的明确印象，而几乎正相反，是那真切地感觉到什么，却又没能看明白，因而不知不觉产生出来的一种朦胧的

情绪，一些飘忽的幻想，所以，它不会始终紧附于那些过去的具体印象身上，随着时间的流逝，它甚至会日益脱离那些印象，变得越来越抽象，越来越空灵，甚至转化为对整个人生世界的一种模糊而深广的玄思。就像沈从文自己所说的："我正在发疯，为抽象而发疯。我看到一些符号，一把线，一种无声的音乐，无文字的歌。我看到生命一种最完整的形式，这一切都在抽象中好好存在。"[①]请想一想，要把这样一种浑沌感受表达清楚，沈从文怎么可能不陷入困境？他的文字功夫毕竟还弱，即便是这时期的小说，而且，更重要的不在这驾驭文字的技巧，而在文字本身。在短篇小说《灯》当中，他写到一位爱谈旧事的湘西老军人："言语在这老兵头脑中，好像不大够用，一到这些事情上，他便哑口了。"我觉得，这语言本身的不大够用，才是沈从文真正的困难所在。文字毕竟是一套按照逻辑关系组织起来的抽象符号，在语词的涵义和句法的结构上，都有约定俗成的明确限定。因此，用文字来描绘具体的形象性场面已经不太容易，要靠它来表现抽象的情绪就更为困难。何况能不能创造出合适的语言表达形式是一回事，在这创造的过程中，作家能不能保持住对那"抽象"的初始感觉又是另一回事。沈从文毕竟是写小说，他必须运用理智把最初那朦胧的创作意念具体化为一系列的场面和人物，而一旦进入这个构思过程，各种现成的理解和归纳模式就会蜂拥而至，它们几乎是必然地会逐步淹没他对那"抽象"的直觉——如果这样来看，几乎可以说他面临的障碍是无法逾越的了。[②]

正因为如此，我就格外看重沈从文这些描写湘西风情的地方志式的文字。那种笨拙而独特的文字句式，那种舒缓从容的叙述节奏，那种真切而又含蓄的抒情姿态，它们是不是表现了一种新文体的胚芽呢？沈从文似乎已经意识到了自己和那些专注于描写社会现状的小说家的根本差别，否则他不会放弃那套讲究逼真性的白描手法，改向间接暗示和象征的方向上用力气；他肯定也已经觉出了自己审美感受的浑沌性质，所以才采用那种木讷迂缓的叙事方式，想靠这个来传达他那"乡下人"的独特感觉。对作家来说，表达的过程也就是理解的过程，他越是深切地

① 《烛虚·生命》，《沈从文选集》第9卷，四川人民出版社1983年版。

② 他显然也知道这一点，所以一再强调语言的惟一标准是"准确"，还经常感叹文字的乏力，说是有些意思惟有用音乐才能表达。

陷入那种词不达意的痛苦，反而越有可能创造出与众不同的文体。沈从文当然还没有完全摆脱那种困境，但从他那种竭尽全力，稍有一点进展便紧赶不舍的顽强劲头，我却可以有把握地断言，他已经找到了突出困境的方向，一种新的文体即将诞生。

但这只是事情的一面。沈从文那种地方志式的抒情描写固然给人带来希望，这描写所表达的某些情感却使人禁不住要为他担心。我指的就是像《雨后》那样一味渲染原始人情的倾向，这种倾向在《阿黑小史》中是愈益触目了。这是一部由八个短篇连缀而成的中篇，洋洋十多万言，却几乎全是在重复《雨后》的故事；作者翻来覆去地描写五明和黑子这一对天真小儿女的幽会场面，最后还让五明发疯以显示他的痴情。那渲染自然性爱的意图是如此强烈，竟将几个主要人物的心理都写得非常简单，不是身体力行地充当恋爱者，便是围在一旁怂恿他们去恋爱。这当然也是沈从文为暗示那“抽象”而作的一种变形，但效果却和在《连长》和《柏子》里明显不同，让人总觉得不大自然。

沈从文对那“抽象”的入迷是非常真诚的，为什么却要用这多少显得娇情的方式来表现呢？正是从这里，我看到了都市生活环境对他的一种极其深刻的心理压力。尽管北京并不欢迎他，他却无意退回湘西，而是拿出了湘西人的勇气和韧性，一定要在城市生活中站住脚。但是，他又很清楚城市文明的力量，尽管他在小说中狠狠地讽刺那些教授，在心底里却时刻记着他们对自己的精神优势。因此，城市对他的轻慢就不止是煽引起思乡的情绪，更激发了他一种向别处去寻找精神支柱的迫切愿望。只有服膺于一套足以与城市的价值标准相匹敌的另一种标准，他才能毫无怯意地走进城市；也只有确信自己在某一方面比那些绅士高出一头，他才能安心地与他们坐在一起。而从他当时的意识范围来看，恐怕惟有对家乡的记忆才能向他提供这样的精神支柱，只有从湘西的风土人情当中，他才能提取出与都市生活风尚截然不同的道德范畴；他那渲染牧歌情致的热情，主要正是源发于这样的隐秘心理。不用说，这里有一种深藏的自卑感在作怪，沈从文其实还没有摆脱那受挫者的沮丧情绪。不但在

① 例如《一个晚会》、《老实人》和《平凡故事》。

一些直接描写都市生活的作品[1]中，他一直都掩饰不住那种遭轻慢后的忿怒；就是在不少意在表达那浑沌感受的描写湘西的小说中，他也还是经常受到这忿怒的牵制，有意无意地总要去赞美与城市文化相对立的一切东西，不论那是原始的性爱，还是愚昧的迷信。只要把《雨后》与《或人的太太》对照着读一下，你就立刻能看出这之间的曲折联系了。

没有想到，就在预料那新文体的胚芽势必会破土而出的同时，我竟又看见另一种对它的危害也正在暗暗地滋长。在某种意义上，矫情是作家灵魂中最顽固的蛀虫，它足以把任何富于诗意的感受都噬咬得残破不全。可沈从文好像并没有意识到这种危害的存在，至少在这时，他还是把对牧歌情致的过分渲染当成表现那"抽象"的一条正道。如果他竟顺着这条路一直走下去，结果会怎样呢？

幸亏沈从文没有这样做。他再认真地吟唱牧歌，那些从记忆深处翻上来的复杂印象也不会放过他："有些过去的事永远咬我的心……没有人能理解一个人生活里被这种上百个故事压住时，他用的是如何心情过日子。"[2]其实，就在二十年代后期，他已经开始写这些故事了，譬如《卒伍》、《阙名故事》和《逃的前一天》。看上去它们和那些描写田园景致的作品没什么两样，可你读到它们的后半部分，却总能感觉出一丝深长的忧郁。《卒伍》中那位富家小姐的好心，似乎只是更触目地衬显出"我"的屈辱；《阙名故事》里那绒线铺的可家的女孩子，竟然会受到好色的兵爷那样的轻薄；至于《逃的前一天》结尾处的孤独和凄凉情调，更是会使人坠入无以名状的悲伤。这三个故事的确颇为沉重，而这沉重的很大一部分原因，就在你一下子说不清究竟是什么东西压迫着你。

② 《三个男人和一个女人》，《沈从文文集》第6卷，花城出版社1983年版。

我想，这"说不清"的感觉恐怕不单为读者所有，它同样也属于沈从文。我一直觉得，他对于现实人生的残酷的那一面，其实并没有多少深切的体验。他出生于在湘西特别受人尊敬的军人世家，虽说家道日衰，童年时毕竟还相当富足；以后离家入世，又

是当的军人，而在那个时期，军人称得上是湘西最自在的一类人。因此，他经常有点像是一个苦难的旁观者，尽管目睹了无数别人的惨事，自己却很少亲身领受；虽然也受到强烈的刺激，到底总是隔了一层。单靠对不幸者的同情，并不就能理解不幸，何况沈从文又是那样一个重感性的人，不习惯用理智的分析来弥补体验的不足，因此，他对湘西社会那野蛮和愚昧一面的感受，就似乎停留在一种相当模糊的阶段上。照理说，他来到北京，人生阅历增长了，[1]知识视野扩大了，应该有能力重新整理那原始的感受，使它变得清晰起来。可是，那受冷遇后的思乡情绪又使他无心于此，他先要急着去重温童年的欢愉。等到他终于回忆起这些阴暗故事的时候，眼前早已经挤满了对于牧歌图景的记忆：依然是隔了一层。

① 严格地讲，他恐怕是到了北京以后，才真正直接而深切地感受到了社会的残酷和人生的苦难。

一个人发现他所向往的美满世界中依然存在着不幸，而他对这不幸又看不清楚，他会怎样呢？也许会豁达地一笑，继续弹奏热情的颂歌；但也可能勃然大怒，睁圆了眼睛要把那不幸查个明白；更大的可能是介于这二者之间，因为不愿意放弃原先的向往，他反而对整个世界发生了怀疑。在我看来，沈从文的反应就近于第三类。他原就不是那种真能够达观的高人，好像也缺少洞悉不幸的眼力，而更重要的是，他毕竟是一个来自偏僻地方，正受着四面的轻蔑，偏偏又那样敏感多情的人，你甚至可以说他对湘西的神往本身就有几分病态。他越是虔诚地描绘牧歌图，就越说明他对这图景的信心并不牢固。因此，倘若在他眼前冒出来的仅仅是一块边沿明确的污迹，那就是再大也不要紧，他可以绕开它另外再画；可他遇上的恰恰是那样一团隐隐绰绰的阴影，谁也不能说它一定就不会遮没整个世界；请想一想，如果你落入这样的处境，会不会绝望地丢开画笔？我相信，这就是为什么沈从文会觉得那些类似《卒伍》的故事永远咬他的心，它们犹如那最后一条救生船壁上的渗水的渍迹，无论怎样细小的一点都会引发他丰富的联想，甚至使他产生深广的幻灭感，借用他自己的话来讲，就是觉得“人生无常”，他当然承受不了这些故事的重压。

作为一项理智的判断，"人生无常"也许是意味着探求欲的衰竭，可作为一种朦胧的情感，它却可能激发起强烈的表现欲，至少沈从文便是如此。那份人生无常的预感越是模糊，对他的诱惑就越大，越是那些他捉摸不透的故事，他就越想写出来给人看。不仅如此，这预感还像是替他打开了一扇新窗户，他很快就发现那些以前熟知的景象都变了样子，就更忍不住要依这新的视角来描述他以前描述过的那些人事。于是他写《我的教育》，再一次描绘那个槐化镇；又写《会明》，进一步刻画那些憨厚朴实的军人；更写《萧萧》和《一个女人》，重讲一遍黑子姑娘的恋爱……虽还是用的那种笨拙迂缓的语句，渲染牧歌的热情却明显减弱了许多，你甚至会觉得作者的态度颇为暧昧，他似乎是在描写单纯、天真和浪漫，却又像是在向你暗示麻木、浑噩和野蛮，看上去仍然在画牧歌图，可随着画卷的展开，那先前蜷伏在一角的阴影分明正一点点地在向中央蔓延。

我特别要提及那篇写于1929年5月的《灯》，它通篇以少主人的口气，描述一位老仆人的善良和质朴，结尾却挑明说这全是一时的虚构：这个突转的结尾历来为许多读者所称道。虽然这种结尾他前几年就已经使用过，[1]但它此时出现在《灯》当中，却具有特别重要的意义。这几年来，沈从文已经初步学会了怎样画牧歌图，可他现在却不愿意继续再画了；干脆去表现那人生无常的幻灭感吧，它却又是那样地隐约模糊，并不适于用直接明白的方式来表现；[2]何况真要他完全放弃那地方志式的描写笔调，事实上怕也难以做到。你读《卒伍》和《我的教育》就可以看出，他是如何地左右为难，一边是渲染湘西风情的积习，一边是对这风情本身的忧虑，他不知道怎样才能将它们糅合到一起。正在这个时候，出现了《灯》那样的结尾，这就无异是一下子为他照亮了出路：只有这种把牧歌的最后一个旋律改换成嘎然而止的悲音的方式，才真正符合他那人生无常的幻灭感本身的形式基因，[3]即那种总是在美好的记忆后面若隐若现的特点；也只有以这样的方式，他才愿意继续放手抒发那渲染牧歌情致的热情，有那含义深长的结尾作保证，他不用担心这渲染会流于做作。可

① 譬如写于1926年的《松子君》。

② 沈从文做过这样的尝试，极认真地用白描手法表现阴暗的人生图画，如《腐烂》、《夜的空间》和稍后的《节日》、《黄昏》等，但都不甚理想。

③ 作家的任何情绪都必然包含有一定的形式基因，所谓构思，很大程度上就是体味和发展这种内在的形式基因，通过想象力的作用，从这胚芽中发展出尽可能完美的表现形式。

以想见，这种简直是两全其美的形式对沈从文具有多大的吸引力，他此后写下的一系列作品：《牛》、《菜园》、《丈夫》、《三个男人和一个女人》、《三三》、《黔小景》和《都市一妇人》……全都采用了《灯》这样的结构。一切形式的背后都有非形式的原因，作家建造艺术结构的基本图型，往往正是来自他感知人生的独特方式。沈从文如此偏爱《灯》那样的结尾，是否就说明他已经大致把握住了自己那份深忧的内在的形式基因呢？

我在一开始就讲过，文体其实是来自对"内容"的把握，是作家有意识地发展这内容所包含的形式基因的结果。特别是沈从文这样的作家，因为不能从逻辑上清晰地把握住笔下世界的深层意义，他是否形成了自己的独特文体，就尤其要看他有没有创造出这样的叙事结构，它既能清楚地传达出叙述者的主观感情，又能同样清楚地暗示出被叙述者自身那些尚未被叙述者充分意识到的复杂含义。如果用这个标准来看，那沈从文继《灯》之后写下的这一系列结构相同的作品，似乎就表明他已经有能力创造这样的叙事结构了。就拿这些作品的结尾来说吧，它们不但自己以非常强烈的方式，表达了对故事深层含义的某种暗示，而且使前面那些地方志式的细致描写，都因此获得了一种把读者逐步引向这个暗示的整体性。惟其是那样一些明快散漫的描述，一旦和这种阴郁突兀的转折结合起来，就特别能造成强烈的反差效果，你简直会认为作者是故意把你诱入对田园境界的陶醉，好让他用一个突如其来的打击把你震醒。我不禁要说，沈从文已经初步形成自己的个人文体了。先以歌咏田园诗般的散文笔调缓缓地展开对湘西人纯朴风情的细致描述，最后却以一个出人意料的转折，一下子打断前面的歌咏，把你推入对人生无常的强烈预感之中：这就是沈从文个人文体的最显著的形式特征。它不但体现出一种从容不迫的叙述节奏，更暗含了一种浑然天成的叙事结构；不但能对读者造成强烈的撞击力，更能把他们引入动人的朦胧心境，仿佛是重游故地，满怀惆怅地抚今追昔，又好像是置身在明亮的余晖之中，却清楚地感觉到暮色正从背后悄悄地围拢过来，一种对造化无情的迷惘油然而生，它身后更紧

随着那种对人世间容不得美物长存的朦胧的预感。

不消说，这种文体的最出色的体现就是《边城》，甚至可以说它是沈从文在文体上各种追求的集大成者。我们在《山鬼》和《船上岸上》中初次读到的那种地方志式的描述文字，在《边城》里扩展成了整页整页的详细介绍，小说第一节的全部和第二、五两节的主要部分，就都是由这种介绍所组成。从《雨后》和《阿黑小史》开始的那种对乡人天真心境的反复渲染，在翠翠和老祖父身上更是表现得淋漓尽致。而《阙名故事》里的那一种让忧郁悄悄溢露的含蓄笔致，随着大佬和二佬的登场也渐渐散布开来，愈到后半部分还愈加深沉。至于最后的那一场雷雨和祖父的突然病逝，更无疑是又一个非常典型的突转式结尾，而且要比《灯》里的结尾更加自然。不妨把沈从文对那"抽象"的探究比作母亲，《边城》就是她孕育的最硕大的产儿，在它身上，最动听的牧歌声和最忧郁的暗示交织在一起，最热切的铺叙和最突然的刹尾紧紧相连，这一切构成了那样奇妙的艺术效果，我当然要把它看作一个醒目的标志，沈从文已经获得那享受文体家的骄傲的资格了。

可我也不能不说，《边城》竟是沈从文所能奉出的最后一位出色的产儿，因为那母亲自己精疲力竭了。这疲倦甚至在《边城》里就已经表现出来，譬如在描绘地方上风土人情的时候，作者多次直接插话，表示热烈的赞叹。一个作家不断用自己的称赞来加强他对某样事物的描绘，这是否说明他在捕捉对那事物的诗意感受上，多少有点力不从心了？他后来屡次回忆写《边城》时的创作情绪，那种欣幸的口气就清楚地表明，他自己也知道这样的心境多么难得。再看看他 1934 年和 1935 年间的创作情况，不但越写越少，而且越写越杂，简直又回到十多年前的杂乱里去了。他本来应该趁热打铁，怎么反倒熄了炉火？

让我们来看看另一面的情况。就在沈从文对自己情感记忆的探究日渐深入的同时，他的世俗的生活理想也在逐步实现。从二十年代末期开始，他参加进了以胡适为核心的那一个教授

和留洋学生的圈子，不但以自己的小说创作逐渐赢得世人的注目，而且借助这个知识分子圈子的扶持，先后在上海和青岛等地的高等学府中占得一席之地。到了三十年代，他甚至还获得了主持平津几家颇有影响的文艺报刊的地位。总之，他正在一天天地转变成为那教授和绅士阶级的一员，用他一位老朋友的话说，是成了绅士派中的一位"土绅士"。[1]这当然并不意味着他的情感记忆立刻会有多大的改变，但他打量现实的眼光却难免和刚进都市时明显不同。1934 年冬天他返回湘西，一个多月的所见所闻，竟在他心中引起了和十年前离开那里时截然不同的情绪，非但没能增强对那富于诗意的浪漫世界的向往，反而装了一脑袋对各种愚昧和腐败现象的厌恶。在那篇著名的《〈长河〉题记》里，他这厌恶表现得那样强烈，初读之后，我简直不相信这竟是出自他的手笔。

任何作家都有权选择自己的钟情对象，沈从文完全可以在这对现实湘西的厌恶面前闭上眼睛。可他做不到这一点，这厌恶似乎对他具有一种特别的吸引力。我说"特别"，是因为这些走马观花式的印象本身不大可能具有强烈的情感价值，它们是从另一个几乎相反的方向打动他的，那就是充当他一种观念的证明。人毕竟有理智，他总要想从观念上来解释世界。但这种理智的解释却和对外界的情绪反应不同，它带有更大的被动性，因为在绝大多数时候，人都只能运用各种现成的逻辑范畴和价值标准，依照现实环境所规定的方向来进行解释。[2]在这一点上，沈从文也不例外，尽管他总想给自己对"抽象"的朦胧预感装上一个观念的框架，可因为缺少哲学家的那种独立的思辨能力，他这搭建观念的努力就格外受制于他的现实处境。我在前面曾经讲到，都市对他的轻慢如何激起了他一种向往湘西社会的冲动，那么现在，随着他在那个绅士派的圈子里越陷越深，承受的心理压力越来越重，他这冲动也势必会愈益强烈。我以为，主要就是这种冲动强有力地制约着他解释自己情感记忆的基本方向，以至他顺理成章地怀疑起现代化的都市和未开化的乡村究竟谁优谁劣，历史是在前进还是倒退了。在《边城》的题记里，他就直截

① 见施蛰存《滇云浦雨话从文》，《新文学史料》1988 年第 4 期。

② 那些特别富于创造力的科学家和哲学家当然是例外；但可惜的是，至少到目前为止，文学家一般都不属于此例。

了当将整个民族过去的“伟大”和现在的“堕落”相对照，认为二十年来的内战和压迫，使农民灵魂变形，“失去了原先的朴素，勤俭，和平，正直……变成了如何穷困与懒惰！”翻开他三十年代上半叶的许多理论文章，这类的议论还随处可见。但是，尽管从现代文明理论的仓库里取来了“人性”这一杆标尺，又得到内心深处那自卑意识的强烈支持，他这反进化的历史观毕竟只是一种假设，又和当时大多数人信仰的社会进化论史观尖锐对立，他就格外想获得一种事实的证明，这证明不但能肯定他自我判断的理智能力，而且能大大增强他与绅士们往来时的道德自信。想想看，在这样的情形下，一旦发现自己这一次的回乡见闻恰好能充当这种证明，他能闭上眼睛吗？

从 1935 年起，沈从文写出了一系列描写湘西现实生活的小说：《顾问官》、《新与旧》、《张大相》、《小砦》和《贵生》，以及那部写于 1942 年的《长河》。[①]它们和《连长》、《柏子》那样的作品截然不同，先前是怀着兄弟般的亲近感情写军人，现在却表现出那样明显的轻蔑和厌恶；先前是热烈地赞美小儿女的天真痴情，现在却以怜悯的悲哀取代了那些赞辞。军人也罢，农人也罢，一切都在现代文明的侵蚀下日渐颓坏，这种愤慨甚至从小说的题目上都可以看出来，[②]沈从文好像也知道这所谓的“新”是无法避免的，在《小砦》的开头部分，他不得不让那些保留着朴质本性的乡下人避居到山洞里，因为只有那样的地方才能保护他们免受现代文明的毒害。而在《长河》里，他不但详细描述那保安队长如何盘剥主人公长顺，更特意设计了一位老水手，让他逢人就警告说：“新生活要来了！”在整部第一卷里，这满怀恐惧的“来了”的预感一直贯穿始终。正因为在很大程度上，沈从文是把这些故事当作他那历史观的实例来讲述的，他就很容易会犯图解概念的毛病。在《凤子》的最后一章中，他就通过两个人物的彼此唱和，大段大段地发表否定文明进化的议论。[③]就是到了 1942 年写《虹桥》的时候，他还不忘记借人物之口，反复赞美农民那种“人心物平衡”的精神特点，渲染对自然状态的崇敬心情。在我看来，这些议论是把他写这批作品的真实意图，说得再清楚也没

① 严格说来，他是从写这些作品的时候，才真正转向湘西的现实生活的，在这之前写下的那些以湘西生活为题材的作品，都不过是出自他对自己情感记忆的想象性临摹。

② 譬如《新与旧》。

③ 这一章与前面九章在写作时间上有很大的间隔，是在 1937 年才完成的。

有了。

粗看之下，你会以为这些小说大体保持了《边城》——至少也是《卒伍》和《丈夫》——那样的文体，要说有差别，也仅仅是把原先收紧的结尾抖散了。可实际情形并非如此。就拿《卒伍》和《丈夫》来说，它们那种隐约的忧郁是和明丽的牧歌图景同时出现的，就好像是这图景的影子，那突转的结尾不过是把这影子一下子扯到了亮处，你看到的并非是那牧歌之外的另一个东西，而就是它自身的深层部分，所以，这结尾才能够造成那种回头重看，一切皆非的感觉，才能和前面的歌咏性文字构成那样意味深长的整体效果。可《贵生》和《长河》却不同了，它们画面中的阴影并非属于牧歌图，而是另一个事物——现代文明——投射到画面上的影子。对这种投射及其恶果，沈从文自以为是看得真切的，他完全可以从小说的开头部分就展开直接的描写，不必等到结尾的时候再来暗示；越是意识到这种投射的不可避免，他就越不愿意写得阴阴惨惨，那种富于刺激力的突转式结尾，也就显得太夸张了一点。所以，他是必然要把那结尾改换过的，因为他想表达的意思已经不同于以往，不再是先前那发自心底的朦胧深广的忧虑，而是另一种有明确针对性的相当切实的愤慨了。文体并不是老酒鬼怀中的瓶子，什么酒都可以往里面倒。如果一种文体的某些重要的结构特征发生了明显的变化，[①]而作者作出这种改动是为了表达一种新的情感，那么，即使具体的行文句式大体如旧，我们还是可以准确地判断出，这已经并非原先的文体了。何况你仔细阅读就会发现，就是这些小说的句式笔调，也和《边城》并不相同。像《顾问官》和《张大相》，就明显恢复了二十年代中叶的那种强抑愤怒的讽刺笔调；至于《长河》，当写到那位保安队长的时候，一种嘲讽的口吻也时常会流露出来。就文体而言，沈从文的确是变了。

文体的变化是一个信号，它表明沈从文的整个审美感受都在发生变化。在写《边城》那一类作品的时候，沈从文的心境称得上是相当单纯的，他全身心都沉浸在对某种人生远景的感觉之中。可现在，那个反进化的历史观挟带着一大卷证据闯进他

① 例如在《长河》中，那种突然的结尾消失了。

的头脑，这种单纯的心境执必难以维持，因为和观念相比，情绪总是更为软弱的。当然，观念并不总是一个破坏者，它有时候也能帮助作家澄清自己的模糊感觉，增强他对人生诗意的敏感，这在鲁迅身上就可以看到。但是，沈从文却不幸遇上了另一种情绪，也许是他那人生无常的忧郁过于空泛，也可能他太相信那个历史观了，他运用这套观念理解自己那浑沌感受的结果，竟是造成了一种误解，把他原先对整个人生虚幻无常的隐约的预感，不知不觉就偷换成了对他钟爱的那个湘西社会即将灭亡的清醒的悲愤，用他自己的话来说，就是所谓"秋天的感觉"。应该说这也是一种能够引发创作欲的激情，但是，它在很大程度上毕竟是靠那反进化的历史观融化出来的，并不能从沈从文情感记忆的最深处汲取养分，因此，它必然缺乏那种震撼作家全部灵魂的力量，倘若由它来消化那份人生无常的隐忧，实际上就是把一种深层的感情浅化了。在沈从文写完《边城》的时候，这"秋天的感觉"似乎还没有弥漫开来，[1]可到《长河》问世的时候，它却显然已经支配了他的基本思路。如果他真能紧接着完成《长河》的后两部，这一点肯定会更加分明。我想，妨碍一个作家继续前行的原因尽管有许多，他审美感受本身的变质无疑是最致命的一条。沈从文所以不能在写出《边城》以后趁热打铁地往前走，这"秋天的感觉"恐怕是主要的拦路石。

我不清楚沈从文是否意识到自己审美感受的这种变质，但有一点可以肯定，那就是他并不愿意就这样专门去表现那"秋天的感觉"。他迟迟不续写《长河》后两部，《小砦》更只是开了一个头，这里虽然有客观条件的限制，[2]但最主要的，还是他自己不知道究竟怎样写才好。他毕竟为那"抽象"发过疯，即使那人生无常的深忧已经变质，他也不会完全淡忘对牧歌情致的向往，他所以有秋天的感觉，就因为他还记得春天。即使客观环境的变动已经使他维持不住写《雨后》时那样的心境，抗日战争更把他头脑中一切空灵的思绪都赶得无影无踪——即使如此，他也仍然不会甘心放弃那描绘牧歌景象的努力的。他当然得另走一条路，但起点却

① 从他在《边城》的题记里对自己写作计划的介绍来看，这"秋天的感觉"还是和那对人生无常的深忧并存在他心中的。

② 《长河》第一部曾遭到桂林国民党的书报检查处的扣押。

还是那一个，就是对湘西风情的详尽描绘。既然很难再创造朦胧的情绪氛围，那就干脆以实录的方式去记述湘西的风土沿革，以这实地采获的一石一土，总可系住那飘忽无定的诗情吧？很可能正是出于这样的想法，沈从文在已经出版了散文集《湘行散记》之后，又在1938年写下了地方志式的《湘西》。可是，即便是这样细碎的实录，要保持田园诗的情味也不容易，特别是触及到现实状况的时候，那"秋天的感觉"总会抑制不住地表现出来。这就逼得他尽量避开人事，《湘西》的大部分篇章都是在写物产。但是，真要是全部写物，却又违背了他的初衷，他并不真想写什么地方志，一旦发现很难重现原先那种含蓄的牧歌景致，提笔的兴趣就立刻会低落下来。尽管他很想从这里另辟一条文体之路，[1]继《湘西》之后，却始终没有再作进一步的尝试。

沈从文真已经无法保持原先的文体了？且来看看他写于1946年和1947年间的那组关于高枧村人的短篇小说，就是《赤魇》、《雪晴》、《巧秀与冬生》，以及那篇血淋淋的《传奇不奇》。就题材来说，它们全是取自他二十多年前一次从军队休假时的亲身见闻，故事的结局也很悲惨，似乎正适合表现他那种人生无常的预感。如果说在沈从文四十年代的作品中，有哪些最有可能帮助他重建《边城》式的文体，那显然就是这几篇了。可实际上，我从它们当中非但没有看到那熟悉的文体，作者的神态反而更加陌生。他用那样精致绵密的词句描绘山色雪景，更用那样一种细细欣赏的态度描绘村姑巧秀的姿容，从"乌梢蛇似的大发辫"，一直写到"含娇带俏的小嘴"，那种精雕细琢的笔法，我在他以前的描写湘西的小说中还从未见到过。至于结构的讲究，收尾的轻巧，更和《边城》明显不同。那贯穿这组小说的"我"哪里像一个十七八岁的湘西小军人，他分明更像一位城里来的绅士，他看巧秀，就像对待《看虹录》里的那位妇人一样，不是把她当作自己的同乡亲人，而就是一位男士在端详异性。当写到攻打老虎洞的那场惨剧，特别是写到高枧村人将战败者的双手砍下来挑回村里张挂的时候，作者的神态竟是那样平静，还特意先描绘那久蛰洞中，如小猪般肥壮的白老鼠；读到这里，我简直要

[1] 这从他1947年9月给两位朋友的信中可以看出来，见《新废邮存底》第23和25两则，《沈从文文集》第9卷。

怀疑这是哪位偶然旅经湘西的游客，在向人讲述奇闻异事了。当然，沈从文一向不喜欢喜怒形于色，倘若仔细品味，你似乎也能从字里行间觉出一种如久经惨酷的奴隶般的通达，但在大多数时候，他那客观的态度还是显露了一种局外人的冷漠，就像是远处遥望着过去游历过的什么景致。他偶而也发出一两声喟叹，但那已经不是一个湘西“蛮子”的强抑不住的呻唤，而有点像一位下乡野游的绅士兴之所至的嗟叹了。[①]

沈从文变得太厉害了。不但十多年以前就已经在生活方式上逐渐绅士化，现在连心理状态都明显地绅士化了。他刚刚被那个都市的高等知识分子阶层接纳的时候，还不得不矜持地捧着反进化的历史观当护身符，现在却已经习惯于以这阶层的眼光来看世界，连那“秋天的感觉”都所剩无几了。倘说从二十年代中期开始，他就陷入了审美激情和世俗理想的深刻矛盾，二十年后的这一组小说，却似乎标志了这个矛盾的基本结束：世俗生活逐步改变了他的审美趣味，成年人的理智渐渐消解了天真的童心，城里人的冷漠挤开了乡下人的热忱，总之一句话，他置身的现实环境差不多完全收服了他。昔日那个被沉重的记忆压得坐卧不宁的年轻人，已经变成了一位温和沉静，面呈淡淡忧色的中年教授，靠那年轻的乡下人的幻想提供养分的独特文体，自然就难免要随之枯萎。因此，这一组小说正是一个触目的句号：作为一个善于讲故事的小说家，沈从文是直到五十年代初才最后放下笔来，可作为一个具有独特文体的小说家，他在四十年代中期就已经从读者眼前离去了。

如果从中国现代小说艺术发展的角度看，你会发现沈从文正是这方面最令人悲哀的现象之一。在那一代作家当中，像他这样刻意去追求独特文体的人是非常少的，而在某种意义上，对文体的自觉正是一个作家艺术自觉的集中表现，因此，他本来是很有希望创造出真正动人心魄的艺术杰作的。可是，这文体是那样一种精微而脆弱的东西，不要说严酷的社会环境轻易就能窒息它，就是稍微强烈一点的世俗意识，也很容易会泯灭它。尽

① 其实，沈从文这种对精致绵密的描写风格的追求由来已久，只不过在四十年代中期以前，这种艺术表现上的“绅士”化倾向一直都局限在他那些直接描写都市生活的作品里，而且大都很不自然，显得繁琐冗长。

管仔细分析起来，在作家的各种创造激情背后，几乎都有某种通向世俗意识的血缘纽带，甚至可以说前者是后者的升华，但是，正如婴儿不同于母亲，一种升华以后产生的新的激情，是和它升华之前的原始状况完全不同的。严格说来，它正是对这状况的一种否定，这否定越彻底，它自身的新的生命就越壮健。因此，艺术创造是和世俗意识格格不入的，就是再富于诗情的作家，一旦他过分热衷于世俗的生活理想，太孜孜于实际的功名目标，他心中对诗意的敏感就必然会大大减弱，不是萎缩，就是变质。而在沈从文从事创作的那个时期，各种社会条件恰恰特别能刺激知识分子的世俗欲望。中国文人从来就有入世的精神传统，这当中就包含着对个人功名的重视和追求；至于那些以恬淡自居的人，就更是以一种特别的方式讲究个人的起居安乐。[1]而另一方面，现代中国的社会黑暗又是那样久聚不散，它固然激引人奋身去推翻专制，也同时会逼迫人更紧地抓住实际利益不放。越是对整个社会的前途感到绝望，那种在较低的层次上自我保全的本能就越加活跃。所以，对沈从文这一代作家来说，追求文体的道路是异常艰难的，如果他的这种追求恰巧和流行的世俗理想——无论是关于社会，还是关于个人——不一致，甚至相悖，那就更加艰难，简直可以说是障碍重重，无法走通了。即使他有足够的韧性坚持往前走，也很容易在不知不觉中迷失方向，已经身不由己地折入旁道了，还以为是对准着原先的目标。在我看来，沈从文正是陷入了这样的厄运。尽管他那样顽强地想要把握住那种"乡下人"的浑沌感受，自己却又一步步地努力要当一个城里的绅士，这就势必会受到那绅士阶层的世俗理想的牵制，最终还是对自己的审美情感发生了误解。因此，就在快要攀登上文体创造的山巅的时候，他又身不由己地从旁边的岔道滑了下来。惟其接近过那辉煌的顶峰，他最后的失败才真正令人悲哀。它以那样残酷的方式显示了人的世俗意识对艺术的巨大破坏力，它竟能从一个已经建立起个人文体的小说家手中，硬把那文体生生地抢夺走！

（选自王晓明《潜流与漩涡》，中国社会科学出版社1991年10月版）

① 在中国知识分子的精神传统中，对世俗理想的注重具有非常多样的表现，我在这里只是取其一点两点来谈。

荒谬的喜剧?

——《骆驼祥子》的颠覆性

王德威

作为三十年代中国最重要的小说家之一,老舍(原名舒庆春,1899~1966)显示了两个相生相克的形象。虽然今天使老舍闻名于世的是他的《骆驼祥子》(1937),老舍的声誉最初建立于诸如《老张的哲学》(1928)及《离婚》(1933)等滑稽小说之上,而这些小说也为他赢得了"笑王"的称号。我们当然完全有理由将老舍视为人道主义写实作家,但这种看法使我们忽略了他的喜剧才华,使他仅仅成为鲁迅等人所开创的"正统"现实主义流派中,一个优秀实践者而已。实际上真正使老舍有别于其他现代中国作家的,不是他对社会弊病的客观暴露,而是他通过滑稽与闹剧笔法对社会弊病所做的嘲弄,这种嘲弄笔法的力量来自老舍对笑声和泪水极其自觉的夸张,以及他戏剧性地显示或颠倒道德和理性价值。而蕴于其下的,则是老舍对已约定俗成的"写实/现实"主义的一种颉颃、对话动机。

老舍于1899年出生于一个穷困的满族家庭。其时满族的出身早已不再能保障其社会特权及前程。老舍的父亲是卫戍紫禁城的卫士。庚子事变时,光绪皇帝与慈禧太后已先一步西逃,老舍的父亲却莫名其妙地死于紫禁"空"城保卫战中。老舍和他的母亲在极侥幸的情形下,身免于难。值得注意的是,在老舍的回忆中,这些幼时的心灵创伤所引起的讪笑多于悲哀。当他叙述他父亲为一座空洞的皇城所作的牺牲,以及他自己出乎意料地虎口脱生的经历时,我们感受到的不只是悲怆,还有一种无边的荒谬感。

这种荒谬感成为老舍作品中幽默的基调。老舍的笑不仅针对一个充满非理性的世界而发,也针对陷于这一世界的老舍本人而发。他不仅对表面可笑的题材大肆发挥,而且要刺探那些原应引起愤怒和眼泪的题材里的喜剧潜流。当老舍以自嘲的口

吻，叙述自己作为民国时代满族边缘人的生涯、贫困的家庭环境、孤身任教海外的经历（1924～1929），以及他（由于在英国教书及在美国旅行）错过中国近代史上两次最重要的事件——五四运动之后的岁月和中共取得大陆政权——的时候，我们都可以听到这种模棱两可的讪笑声。

但是老舍或许在文化大革命（1966～1976）中，才爆发出他最令人瞠目结舌的笑声吧？在被抬捧为"人民艺术家"多年之后，老舍在文革高潮中发现自己成了"人民"的敌人。当一切事物突然被剥夺了原有秩序及理性后，世界上惟一剩下的，大约只是夹杂着阵阵鬼魅磔笑的无限混乱而已。老舍的自溺而死或许并非意外。对"笑王"而言，自杀总结了他充满反讽意味的笑的哲学。自杀将他的嘲讽（及自嘲）中所含的自我毁灭倾向，推向极端；自杀也同时对他在生活中所经历过的种种荒唐事件，表明了一种最终的蔑视。

《骆驼祥子》不仅是老舍创作生涯中的里程碑，而且也曾被誉为现代中国小说中"正统"写实主义的一座高峰。这部小说记录北京一个年轻诚实的黄包车夫——祥子——堕落成社会弃儿的过程。老舍有力地控诉了社会的不公，同时对下层人民追求幸福时的希望和绝望，表达了深切同情。书中大量的北京风俗纪实，也使这部小说成为老舍对故都的乡愁礼赞。与老舍早期的长篇小说像《老张的哲学》、《牛天赐传》等相比，《骆驼祥子》在文体上呈现了突出的变化。我们在其中既不见一系列滑稽的人物，也不见插科打诨的闹剧行为。相反的，我们见证了人类在不可抗拒的环境中，所作的徒劳斗争。老舍对现实的悲观犬儒态度及宿命信念，在这部小说中如此呼之欲出，使得以往评者多从左拉自然主义的角度来阅读这部作品。然而在这部小说的叹息及眼泪背后，我们似乎也听到一种捉摸不定的、暧昧的笑声潜伏左右。用老舍本人的话来说："生命是闹着玩的，事事显出如此；从前我这么想过，现在我懂得了。"

祥子是一个生长于北京贫民窟中的孤儿。他年轻诚实，惟一的大志就是希望能够拥有一部黄包车，而且他的确具有实现

这一目标的能力。为了实现理想，他勤奋地干活。他的自尊心使他不屑于像同伴那样堕落于吸鸦片、逛窑子。但在小说中，当他的理想刚刚实现，就被一件偶发的军阀拉伕事件所中挫，黄包车也被夺走。尽管如此，祥子后来仍设法逃出军营。出逃时顺手牵走三匹骆驼，并将其贱价出售，因此得到了“骆驼”的绰号。这一盗窃行为虽然情有可原，却损害了他的正直性格，也标志着他堕落的第一步。

这件事仅仅是祥子厄运的开端。老舍似乎决心让他的主人翁在遭受最后打击前，先经历形形色色的困厄。祥子与车行老板的女儿——丑陋而且霸道的虎妞——的婚姻就是这样的劫难之一。祥子从未喜欢过虎妞，但虎妞一天晚上在祥子酒醉时勾引了他。事后虎妞佯装怀孕，其父信以为真，将她逐出家门，祥子因此不得不与她结婚。祥子的勤奋并没有给他带来任何报偿。他的新雇主曹教授是个好心的社会主义者。但祥子的好日子没过几天，曹教授就被控参与阴谋活动而遭警察抄家，祥子的积蓄也全被一个无耻的侦探私吞。在消沉之中，祥子开始抽烟酗酒，并混迹于从前他所鄙视的那些黄包车夫之中；他甚至从一个临时雇主的妻子身上染上了性病。然而祥子的不幸并不于此结束。虎妞死于难产，祥子惟一谈得上话的朋友，卖身养家的邻居小福子，后来也自杀了。这一切最终使祥子陷入绝望。

以往的许多评论或赞美老舍对被压迫者的人道主义关怀，或强调老舍对下层社会自然主义式的描绘，却很少有人注意到《骆驼祥子》的形式结构问题。至于这部小说与老舍喜剧作品之间的关系，则几乎无人论及。有鉴于老舍最令人发噱的作品往往奠基于他对人生最冷酷的观察，我们不禁要问：在《骆驼祥子》中，老舍是否仍暗暗沿用了这一“喜剧”手法？是否这部小说在对人生的自然主义的描绘后面，有某种凄厉幽森的“喜剧”力量作祟？

老舍在描写祥子的堕落时，运用了一种很传统的喜剧模式，即经由某种机械力量的作弄，使得原本有活力的人或事物变成僵化的“东西”。从这个观点来看，小说首要表现的是一个黄包

车夫和他的黄包车之间的"爱情"。尽管祥子想拥有黄包车的小小欲望本身无可厚非，但他表达欲望的方式无疑是十分浪漫，而且可能过于浪漫。这使得他和黄包车之间的亲密关系在在引人侧目。由于祥子简直将他的黄包车当成了心上人，我们可以探讨小说因此所产生的喜剧性基调。在老舍的正宗喜剧作品中，我们已看到一系列迷恋于金钱、书画、做媒、爱国主义、"现代妻子"等事物或概念的正反面人物。他们的行径皆因"执迷不悟"，而成为我们的笑柄。祥子只是这一系列人物中的又一个角色罢了——尽管他是以一种偏执而令人悲哀的方式加入这些人物的行列的。

不仅此也，祥子堕落的开端无疑已充满了闹剧元素。虽然我们不赞同祥子的盗窃行为，他的质朴性格和他的环境却使我们在某种程度上愿意宽恕他的错误。然而随着小说情节的发展，我们意识到祥子失车及此后盗窃骆驼的行为，只是一连串灾难的前奏而已。自此以后，祥子的厄运以令人吃惊的速度接踵而至，甚至达到了机械重复的程度。命运三次使祥子几乎实现拥有黄包车、金钱和心爱的女人的愿望，然而每一次都以祥子一无所获告结束。在小说中祥子遭到军队的抢劫，秘密警察的骚扰，顾客的虐待，虎妞和另一个女人的引诱和玩弄，以及车行老板的欺骗。他沉溺于赌博，性病缠身，最终无法从事他曾经热爱过的职业。他不仅两次失去黄包车，而且失去了妻子、儿子、恩人、知己和自己的财产，最后甚至丧失了自我。

在经历这些一波未平、一波又起的厄运过程中，祥子竟以一种新形象出现在读者面前：他灾星高照，注定了逢吉化凶；他成了楣运当头的扫把星。祥子一系列灾难令人"目不暇给"，也导出了小说荒谬的喜剧性质。老舍意在控诉缺乏正义和同情的社会，却出人意料地引生了一种恐怖幽默效果：如同卓别林电影中反覆出现的倒楣鬼那样，骆驼祥子最后演出的是一出阴森滑稽剧。在小说开始时，我们但愿祥子能交上好运，摆脱灾难。但当祥子每况愈下的境遇成为必然重复的情节，而且偶然事件成为促成祥子灾祸的常用手段后，小说的悲剧张力逐渐消失。我们

原本的焦虑与同情逐步耗尽，取而代之的竟是一种不断增长的、带有讽刺意味的好奇心：我们想看看祥子的境遇究竟会“坏”到什么地步。祥子的灾难如此引人注目，他的失败者形象势必可纳入伏尔泰笔下的老实人戆第德和冯·伽米索笔下的受气包行列。他们经受着一次又一次荒谬无情的考验，终使罕见的磨难成为“奇观”，非人的痛苦成为“传奇”。

我们对祥子看法的改变，不仅显示了我们自己心理自我防御机制的作用，而且显示了老舍本人对人生的不合理现象，所持有的模棱两可的态度。老舍以往的喜剧或闹剧善于堆砌排比风马牛不相及的事物及概念，或颠倒嘲弄价值的标准及社会道德的规范。《骆驼祥子》的重要性正在于他大胆地以喜剧叙事手法，来叙述一个纯粹赚人热泪的故事。无论小说的煽情悲剧色彩如何根深蒂固，老舍对祥子（及其他人物）所受磨难的过度暴露，以及他刻意地将有活力的人贬为行尸走肉的做法，势必产生一种荒谬的，令人黯然或愤然失笑的效果。

老舍的早期小说运用狄更斯式的手法，以及晚清谴责小说中的荒唐滑稽笔触，夸张社会弊病。《骆驼祥子》则变换了喜剧/闹剧的叙述方式，要用最极端的眼泪代替了最极端的笑声。然而在老舍引生的眼泪和笑声背后，永远隐藏着相同的强烈冲动，一种接近恋栈混乱和自我否定的强烈冲动。煽情悲喜剧（melodrama）在探索已经失去的道德及行为规范的名义下，滥用泪水；而闹剧则就着道德及行为规范的沉沦，产生狂纵无度的喧笑。《骆驼祥子》处于煽情悲剧和闹剧交界处，其令人涕极而笑的程度不亚于《老张的哲学》令人笑中生泪的效果。这两种小说中呈现的戏剧性荒谬（和恐怖）均来自老舍对于现实含意本体性的怀疑，及其对于任何人间努力的嘲讽态度。

作为一个陷入无情环境中的浪漫主义者，祥子是老舍笔下知识分子角色——诸如《二马》中的马威和《离婚》中的老李等人——的一个卑微不幸的翻版。祥子如同马威和老李一般，没有意识到在一个充满不义和腐败的社会中，任何实现理想的企图都将变成无意义的笑话。祥子受骗于自己的奢望，而这一障

蔽从犬儒的角度来看，无疑是十分可笑的。在理想的驱使下，祥子性格中的愚钝性显得多于悲剧性。小说结尾时，读者清楚地认识到世界是一个深不可测的黑洞，任何理解世界的企图从一开始就注定要失败。似祥子般的浪漫主义者只是由于自我撇清或欺骗，才没有及早认识到这一不言自明的真理。

另一方面，祥子的妻子虎妞也是老舍小说中最令人难忘的“喜剧”人物之一。这个胖大丑怪、脾气暴躁的贫民窟“女皇”，个性中充满了闹剧潜力。老舍对虎妞的卑视到了恨极生爱的地步。虎妞自私的父亲为了让她为自己管理车行，使她变成了老小姐。然而虎妞最终以引诱祥子并与之结婚表示了反抗。生活使她变成了“另一个怪物，既陈旧又摩登，既是闺女又是妇人，既是女人又是男子，既是人又像野兽”。她的脸色每每随着她的化妆技巧由铁青变成黑红，而她的食欲和性欲永远难以得到满足。作为泼妇，虎妇脱胎于《柳郝的》中那个殴打丈夫和公公，虐待家族中的女人，并利用基督教名义控制全村的闹剧女骗子。这两个泼妇都怪诞不经，既使我们感到可怕，又使我们感到可笑。虎妞的喜剧面在她与苍白无力的小福子配对时，更得到充分发挥。虎妞与小福子这两个人物的体格和个性本身已经形成了鲜明的对照。当处在一起时，她们演出了一段恶欺善的自然主义好戏，同时也加插了一幕母老虎强压小可怜的黑色喜剧。

黑色喜剧的意味甚至可以在老舍处理虎妞之死的手法中看出。由于年龄过大及孕期营养过度，虎妞腹中胎儿极大，导致难产。在短篇小说《抱孙》中，老舍描写了一位婆婆在媳妇怀孕期间为其大事进补所造成的可怕结局。在《骆驼祥子》中，老舍用同样的喜剧手法，辛辣地叙述虎妞如何贪食无度，如何养尊处优，不做运动。这些都预示着虎妞的生产可能不妙。果然，虎妞遭受了巨大的痛苦。与她平日的表现恰相对照，虎妞的死是老舍小说中最喧闹的死亡之一。她辗转床侧达两星期之久，呻吟和嘶叫吓坏了所有的邻居。尽管如此，虎妞仍然对别人发号施令。当她信奉的神灵失灵后，她又乞灵于“虾蟆大仙”和她的“徒儿”——一个黄脸中年汉子。这两个骗子装神弄鬼，念咒烧

符，一面命虎妞强吞符水，一面自已好生享用小福子买回的麻酱烧饼和酱肘子。发现虎妞生命垂危后，他们立刻溜之大吉。这两个骗子使虎妞死亡的场面显得更是声色唱作俱佳。他们恰恰揭示了老舍心目中苦难和死亡的意义所在："愚蠢与残忍是这里的一些现象，所以愚蠢，所以残忍，却另有原因。"

虎妞和小福子的死只是老舍庆祝死亡和衰败的序曲。这种庆祝在《骆驼祥子》的末尾达到高潮。老舍在 1955 年版《骆驼祥子》中删去了小说原来的最后一章，老舍这样做并不无道理。这章所呈现的一幕幕扭曲夸张、令人毛骨悚然的嘉年华会场景，为中国小说自鲁迅的《阿 Q 正传》中阿 Q 砍头的场面之后所仅见。这一章没有再增加小说情节中已经存在的苦难奇观，相反，它好整以暇地浏览了春天来到时，北京市民快乐的生活。但恰恰由于这一章似乎什么都没有描述，反使它烘托出小说空洞无物的结局。对一部过度充满痛苦、死亡和不幸的小说，这一不像结局的结局对结构和题材方面的完整性提出了尖锐质疑。这一章以激进学生阮明的受刑达到高潮。阮明曾背叛祥子的恩人曹教授，而现在则被祥子出卖。阮明行刑前游街时，北京城万人空巷、欢声雷动，大家都想争睹一场真刀真枪的血腥好戏。面对一群群麻木而又嗜血的人群，老舍发出了鲁迅当年的讥评。可怪的是，就在他抨击这种血腥的嘉年华会场面的同时，老舍似乎仍在刻意卖弄自己丰富的语言。这使他的批判也沾染了华而不实的暧昧感觉。过于流利的道德批判听起来如此耳熟能详，结果就同它所抨击的油滑的北京道德风俗一样，虚浮不堪。

于此同时，我们发现了身处人群之外的祥子。毫无意义的生活使他变成了一个活死人，一个下流的浪荡汉。他在北京街头婚礼和葬礼的行列中讨生活；他成为一个活道具，为北京最后一批富人雅士们的婚丧喜庆装点门面。我们最后看见他走在出殡的灵旗哀乐中。与死人为伍对祥子来说已经成为一种不可能抗拒的"诱惑"。这种游行带来了虚假的壮观与热闹，更暗示游行之外一切事物的无生命、无意义和不真实。祥子可怕的姿态和葬礼的浮华构成一场死亡之舞式的庆典，带给我们一种强烈

的颓废戏剧感。当祥子被塑造成一个机器人,机械地扛着招魂幡行走在出殡的队伍中时,我们所见到的是老舍闹剧手法最慑人心魄的翻转。

因此小说的结尾显示的不是祥子的觉悟,而是他堕落成荒谬的行尸走肉。生活的打击夺走了他的黄包车,使他成为他曾蔑视过的大众中的一员,甚至实际上将他变成了一部机器。换言之,小说的喜剧设计经历了一个完整的过程——最后将人物变成了机器。这使我们回想到小说的第一章,在其中老舍已经把北京黄包车夫的行当概括成一种受命运机械控制的生活。祥子的故事正是这种叙述框架中的典型,用老舍自己的话说,祥子的生活起伏恰如这部"机器上某种钉子那么准确了"。

这部机器——无论它是自然主义的"遗传"与"环境"机器,还是一个命运大转盘——以它单调不变的方式运转,将各种不同的生活方式凝固成一种模式。任何人若企图摆脱它的宰制,都会受到被吞灭的威胁。祥子荒谬的"喜剧"来自于他过晚认识到自己在和这样一部可怕的机器打交道。老舍将自然主义的写作公式夸张重复使用,不知不觉地造成了作品自身的解构;就连小说主体叙述者在结尾处亦被祥子身边机械空洞的人和街景所吞并。而在这个时候,我们才深刻感受到老舍小说中一直存在的嘉年华式冲动,对暴力、非理性人生以及死亡难以言说的迷恋和迷惑。

(选自王德威《想象中国的方法》,
北京三联书店 1998 年 9 月版)

文本、批评与民族国家文学

刘 禾

中国现代文学史的重写近来成了越来越多的人所关心的话题，但"重写"意味着什么？我以为，仅用一种叙事去取代或是补充另一种叙事似乎不值得那么大惊小怪，类似的工作有史以来就没有中断过。况且任何"写"都已经是某种程度的重写。关键在能不能对这些叙事（包括准备要写的）提出自己的解释和历史的说明。也就是说"重写"的大前提在于重新认识现代文学的性质和它的历史语境。

一、民族国家文学

现代中国文学的性质究竟是什么？现有的许多词语范畴，如"现实主义"、"写实主义"、"浪漫主义"，甚至"现代化"等等，都已被人做了一大堆文章。然而，细心推敲，这些范畴无非是叫人们在现代文学自身的批评话语里寻找答案，结果往往是狗逐其尾，自我循环。本文打算换一个路数，试着从不同的角度提出问题。我的看法是：五四以来被称之为"现代文学"的东西其实是一种民族国家文学。这一文学的产生有其复杂的历史原因。主要是由于现代文学的发展与中国进入现代民族国家的过程刚好同步，二者之间有着密切的互动关系。

严格地讲，民族国家（nation-state）是西方中世纪以后出现的现代国家形式。[1]在中国，这一现代国家形式应该是由辛亥革命引入的。关于民国以前的国家形式，史家的说法不尽相同，如，持马克思主义历史观的中国大陆学者把它叫做封建制；西方史家则通常使用帝制这个概念。我本人以为殷海光提出的"天朝模型"似乎更能说明中国传统国家观念的特点。"天朝君临四方"的思想在中国具有悠久的历史传统，它使中国与外国在1841年以前根本不曾有过近代意义的外交，是西方列强的"船

① 有关民族国家的渊源和形成的著述甚多，以近几年的研究而论，即可举出以下作者和作品：J. A. Armstrong, *Nations before Nationalism* (1982); John Breuilly, *Nationalism and the State* (1982); Ernest Gellner, *Nations and Nationalism* (1983); Benedict Anderson, *Imagined Communities* (1983); Miroslav Hroch, *Social Preconditions of National Revival in Europe* (1985); Partha Chatterjee, *Nationalist Thought and the Colonial World* (1986); Anthony Smith, *The Ethnic Origins of Nations* (1986); Eric Hobsbawin, *Nations and Nationalism Since* 1788 (1990)。

坚炮利"最先摧毁了"天朝模型的世纪观",使之不得不让位于"适者生存"的现代民族国家意识。[①]然而,现代民族国家的兴起在不同时期和地域的历史条件下显示了截然不同的命运。在中世纪的欧洲,它一方面对神权提出了挑战,另一方面又成为欧洲的基督教国家向外扩张的坚强后盾。从十五到二十世纪,欧洲的民族国家意识始终没有离开过对非西方民族的征服或殖民。与之相反,中国的现代民族国家意识则是在反抗列强侵略的历史条件下促成的。西方的国家民族主义(nationalism)被中国人接受后,即成为反抗帝国主义的理论依据,这一点无需赘述。[②]但值得注意的是,国家民族主义的意识形态功能远远超过了反帝斗争的需要,它其实创造了一种新的有关权利的话语实践,并渗透了二十世纪知识生产的各个层面。五四文学中"改造国民性"的主题把文学创作推向国家建设的前沿,正是体现了国家民族主义对文学领域的占领。

以往对现代文学的研究都过于强调作家、文本或思想内容,然而,在民族国家这样一个论述空间里,"现代文学"这一概念还必须把作家和文本以外的全部文学实践纳入视野,尤其是现代文学批评、文学理论和文学史的建设及其运作。这些实践直接或间接地控制着文本的生产、接受、监督和历史评价,支配或企图支配人们的鉴赏活动,使其服从于民族国家的意志。在这个意义上,现代文学一方面不能不是民族国家的产物,另一方面,又不能不是替民族国家生产主导意识形态的重要基地。

我还想说明一下,"民族国家文学"的命名跟普遍流行的"民族文学"的提法必须加以严格的区分。前者要求揭示现代文学同现代民族国家之间的关系,并从中提取新的批评视野;后者则沿用的是五四以来关于民族文学与世界文学对立统一关系的说法。由于民族文学的概念是在民族国家意识形态的大背景下产生的,因此,出于自我肯定的需要,它不易对自己的语境作出批判的反省。[③]我这里提出"民族国家文学",既是为了寻找新的视野,重新认识现代中国文学的历史面貌,又是期待文学史研究本身的范畴、语言和立场能获得一次更新的机会。

① 见刘小枫编《中国文化的特质》,三联书店 1990 年版。

② 民族主义和爱国主义经常被混同起来。这一现象有其复杂原因。一般说来,把爱国主义视同于民族主义恰恰掩盖了后者的民族国家意识形态的性质。其实,英文 nationalism 最早的汉译有两种:"民族主义"和"国家主义"。此概念的不稳定性可以追溯到梁启超时代。为了准确地传达这一概念的来源和历史语境对它的规定,笔者在本文中一律采用"国家民族主义"来替代"民族主义"或"国家主义"。

③ 如陈平原、黄子平、钱理群的《"二十世纪中国文学"三人谈》。此文由《读书》杂志连载,共出六期(1985.10～1986.3)。作者提出二十世纪中国文学是"一种现代民族文学"(1985.12,第 69 页)。值得注意的是,他们那时的参照系仍停留在中国同世界的辩证关系上。至于文学同民族国家的历史姻缘何时缔结,怎样参与现代国家意识的生产,这一类问题尚未进入视野。

谈到现代文学和民族国家的关系，我认为有必要提一下詹明信（Fredric Jameson）那篇关于第三世界文学和民族寓言的文章，因为在当代西方理论论述中，它通过“民族寓言”的说法，第一次明确地、直接地指出所谓第三世界文学同民族国家之间的联系。《多国资本主义时代的第三世界文学》一文自1986年在《社会文本》（*Social Text*）发表以来，美国本土对其“民族寓言”一说提出尖锐批评者不乏其人。[①] 该文随后译成中文在大陆的《当代电影》上刊出，再度引起了复杂反响，并导致了中国批评界围绕“第三世界文学”的一场有意思的论争。有人对“第三世界文学”的提法表示反对，也有人认为建立“第三世界话语”以对抗西方文化霸权是必要的。[②] 令人瞩目的是，大洋两岸的批评矛头都不约而同地指向詹明信的欧洲中心主义。就后殖民主义的语境而言，这一类的批评无疑是必要的。但对詹明信的立场做这种描述的同时，我发现有些最基本的、关键性的问题被忽视了。

詹明信认为第三世界文学应该做民族寓言来读，这是区别它和第一世界文学的根本特征。即使那些表面看起来与民族无关的文本，那些描写个人欲望和内心冲突的故事，它们也通常和民族及国家的命运息息相关，而不是纯粹写个人的。如果不笼统地谈第三世界，而仅就现代中国文学而言（鲁迅是詹明信提到的作家之一），这种说法听起来有几分道理。但我认为詹明信在这里忽略了一个重要事实：他所描述的这一切特征其实是某种批评实践的产物。具体地说，国家民族主义在二十世纪中国深刻地渗透在文学批评和文学史写作的实践中（它们与文学创作有着不可分割的关系），詹明信看到的是这种批评实践所追求的效果，而不是所谓第三世界文学的文本所固有的本质。他在把“第三世界”文学叙述为民族寓言的过程中，彻底排除了文学批评在当地所扮演的文本及经典规范生产者的双重角色；而他自己对鲁迅的解读，却在很大的程度上受到已有的中国现代文学批评为鲁迅研究所设置的主导模式的左右。因此，尽管詹明信的批评者大都把他的文章视为“东方学”（Orientalism）或关于他

① 弗里德里克·詹明信（Fredric Jameson），《多国资本主义时代的第三世界文学》（*Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism*），《社会文本》（*Social Text*，第15期，1986年秋季），65～88页。并见艾捷兹·艾哈麦德（Aijaz Ahmad）的辩驳，《詹明信对他者的修辞及“民族寓言”》（*Jameson's Rhetoric of Otherness and the National Allegory*）《社会文本》（第17期，1987年春季），第3～25页。

② 在最近的研究中，李陀细致描述了这次辩论的政治背景并分析了中国人对这一问题所持立场的复杂性。见李陀《毛之后中国的文学理论和权力运作》，1991年10月，于美国柏克莱加州大学秋季讲习班宣读。该论文论及的批评文字如下：张颐武《第三世界文化：新的起点》（《读书》1990年第6期，第28～34页）；张颐武《叙事的觉醒》（《上海文学》1990年第12期，第70～75页）；张京媛《第三世界批评：民族、种族、性别》（《电影艺术》1991年第1期，第33～38页）；廖世奇《第三的含义：詹明信的故事和我们的处境》（《电影艺术》1991年第1期，第39～54页）。

者的辞术(rhetoric of otherness)的又一例证,我倒认为该文毋宁代表了第一世界和第三世界的马克思主义文学批评家对民族国家话语的联合创作。

不过,本文的写作目的并不是要评论詹明信,而是为了讨论中国现代文学批评实践与民族国家文学的关系问题。这是一个相当大的题目,很难在有限的篇幅里进行充分的阐述。再说,我不喜欢用伪哲学的抽象语言(这是现代批评的症结之一)去议论文学,所以决定大题小做,举例说明。[1]萧红的小说《生死场》(1935)恰好为此提供了一个生动的文本。因为,这部小说自从问世以来,即与现代文学的批评体制和权威的文学史写作有过种种遭遇。而每一回遭遇,或褒或贬,大都围绕着作者的"民族主义"立场展开。因此,萧红小说的接受史可以看作是民族国家文学生产过程的某种缩影。

二、重返《生死场》

小说《生死场》是萧红的成名作。它描写的是"九·一八"事变前后东北乡村的生活,其中女性的命运构成了这些富有乡土色彩的生活图画中的一个主色调。小说发表后,关于这部作品的解释和评价一直受着民族国家话语的宰制。同叶紫的《丰收》、萧军的《八月的乡村》("奴隶社"的另两篇作品,由当时最有影响力的作家鲁迅主持出版)一样,萧红的小说最初就是在国家民族主义的标准下得到认可的。[2]大多数评论者将它视为一部"民族寓言",一部充满爱国主义精神的反帝国主义作品。这种批评传统限制并决定着对小说意义的理解,以至今天人们仍很难绕开它去评价萧红的创作。然而,文学批评中的这种民族国家话语迄今尚未引起那些依然身陷其中的文学史家的注意。我在此对萧红作品的解读不仅试图为研究这位作家提出新的角度,同时更是为讨论和质疑民族国家话语和文学批评实践的复杂关联这一问题。因此,我关注的是有关萧红文本的两个层次的话语:生产层面与接受层面。前者涉及萧红在小说的空间里与民族国家话语的交锋,后者则指向力图将她的写作纳入民族

① 现代和当代某些批评实践常把文本当作哲学、心理学或其他理论的注脚或例证来处理。从问题的提出到术语的使用,乃至作出的结论,都往往着眼于某种理论的统一性,并受其制约。文学批评要找到新的语言,起码应对这样的批评实践作出反省。

② 见《萧红研究》(论文集,哈尔滨北方论丛编辑部1983年版)。

国家文学名下的文学批评。

男批评家的盲区

用"民族寓言"去解释萧红作品的基调最初始于鲁迅和胡风。众所周知,鲁迅和胡风分别为《生死场》的第一版写了序言和后记。作为"奴隶丛书"的编者,胡风作后记赞扬书中体现的抗日精神和中国农民爱国意识的觉醒:"这些蚁子一样的愚夫愚妇们就悲壮地站上了神圣的民族战争的前线。蚁子一样地为死而生的他们现在是巨人似地为生而死了。"[1]相比之下,鲁迅虽然没有在他后来被广为引用的序言中把民族之类的字样强加于作品,但他仍然模糊了一个事实,即萧红作品所关注的与其说是"北方人民对于生的坚强,对于死的挣扎",[2]不如说是乡村妇女的生活经验。鲁迅根本未曾考虑这样一种可能性,即《生死场》表现的也许还是女性的身体体验,特别是与农村妇女生活密切相关的两种体验——生育以及由疾病、虐待和自残导致的死亡。民族兴亡的眼镜造成了鲁迅对萧红作品的阅读盲点。

男批评家对大意的关心使得国家民族主义的解读在萧红研究中非但不是例外,而且是惟一的解读规则。[3]在四十年代,茅盾评论萧红的另一作品《呼兰河传》时虽然与胡风观点不同,却同样是依据投身民族主义阵营的程度来判断作者的成就。例如茅盾在缅怀萧红生命最后瞬间时写道:

> 在一九四〇年前后这样的大时代中,像萧红这样对于人生有理想,对于黑暗势力作过斗争的人,而会悄然"蛰居"多少有点不可解。她的一位女友曾经分析她的"消极"和苦闷的根由,以为"感情"上的一再受伤,使得这位感情富于理智的女诗人,被自己的狭小的私生活的圈子所束缚(而这圈子尽管是她咒诅的,却又拘于惰性,不能毅然决然自拔),和广阔的进行着生死搏斗的大天地完全隔绝了,这结果是,一方面陈义太高,不满于她这阶层的知识分子们的各种活动,觉得那全是扯淡,是无聊,另一方面却又不能投身到农工劳

① 胡风《〈生死场〉跋》(上海1935年版)。

② 鲁迅《〈生死场〉序》(上海1935年版)。

③ 葛浩文的萧红研究表现出某一种从传统批评分离的倾向。在英文版《萧红》(波士顿特维尼出版社1976年版)里,他不十分赞成把《生死场》归入抗日作品一类。

苦大众的群中，把生活彻底改变一下。这又如何能不感到苦闷而寂寞？[1]

① 茅盾《〈呼兰河传〉前言》（上海，1947）。

的确，萧红没有表现胡风曾在她作品里发现的那种国家民族主义热情（事实上在抗战后期，她甚至不再卷入全国作家抗战协会的反战宣传活动）。但作为被茅盾贬为"情感富于理智"的女性，萧红所投身的是另一场斗争。那场斗争没有赋予她任何义务去接受茅盾关于个人和集体的观念以及他关于社会、民族、战争的男性中心意识形态。对《生死场》和《呼兰河传》的作者而言，"生"与"死"的意义主要体现在个人的身体，特别是女性的身体上，而不仅仅在民族兴亡。因此毫无理由把她"缺乏""民族主义"热情看作是一种败笔或缺陷。茅盾所不能理解的是：萧红并非不想抗日或对民族命运不关心——她的困境在于她所面对的不是一个而是两个敌人：帝国主义和男性父权专制。这一困境十分生动地呈现在她写于1936年的一篇短文《失眠之夜》里。在这篇文章中，萧红对沦陷中的东北故乡的暧昧态度，使她与萧军的怀乡之情形成了鲜明对比。萧红似乎很难与萧军那种热切悲壮的思乡之心发生共鸣，她从一个女性的角度向"家"这个概念提出了质疑："而我呢？"她问道，"你们家对于外来的所谓'媳妇'也一样么？"[2]一个女性注定由于她的性别戳记而永遭放逐，她无法将"家"等同某个特定的地方：

② 萧红《失眠之夜》，见《萧红代表作》，邢富君编（河南人民出版社1987年版），第59页。

> 而我呢？坐在驴子上，所去的仍是生疏的地方；我停留着的仍然是别人的家乡……家乡这个观念，在我本不甚切，但当别人说起来的时候，我也就心慌了！虽然在那块土地在没有成为日本的之前，"家"在我就等于没有了。"[3]

③ 萧红《失眠之夜》。

无独有偶，萧红与国家民族主义及父权传统之间的矛盾在三十年代并不是孤立的或区域性现象。例如英国女作家弗吉尼亚·伍尔芙（Virginia Woolf），也经历了相似的矛盾情感。伍尔芙的丈夫是犹太人，他的名字被纳粹德国列人通缉名单，属于一

旦英国沦陷即会被缉拿归案之列。伍尔芙似乎因此会自动成为英国民族主义的鼓吹者。但实际情况并非如此。这位女作家在其 1938 年首次印行的著作《三枚金币》里有一个明确的表态。该书的主要内容是这样的：作者收到三个希望她捐金币给各个团体的请求，其中有一座女子学院的建设基金会，一个帮助专业妇女就业的团体，还有一个反对和防止战争的社团。她以书信的形式答复了这些请求并表明了女权主义立场。在答复第三个请求时，伍尔芙表示，作为女性，不可能分享这一民族的斗争所提供给男性的光荣、利益和"男性的"成就感，况且妇女在英国几乎谈不上拥有土地、财富和产业所有权。如果男人说他是为了保卫女人而战，伍尔芙认为女人首先想到的是自己在国内受到保护的程度，其实这种保护是否存在大可怀疑。当被要求成为"我们国家"的一员时，她就回答，"我们的国家"在绝大部分历史时期都视女人为奴隶，剥夺她的教育权和财产分配权。因此，无论是过去还是现在，女人没有什么理由需要感谢英格兰。但是，伍尔芙的立场并不意味着她看不到反对希特勒独裁野心的必要性，最终她还是将自己的金币捐给了反战团体。只是她以女人的名义声明："她将约束自己不参与任何爱国主义示威；不附和任何一种国家民族的自我吹嘘；不参与任何鼓励战争的团体和群众；不出席任何军事的展览、竞技、表演、颁奖以及一切类似活动。决不置身于这类场合，去鼓励将'我们的'文化或'我们的'统治强加于其他人群的欲望。"[①]弗吉尼亚·伍尔芙和萧红生活写作在全然不同的环境中，但在需要与自己的祖国认同时却不约而同地作出了反抗，这决不是偶然的。除了种族和文化差异，她们作为父权社会里的女性这一共同身份确实造成了她们在国家观念上不寻常的相似。

① Virginia Woolf, *Three Guineas* (New York: Harcourt, Brace, and World, Inc., 1938), p. 109. 引文为笔者所译。

民族兴亡与女性的身体

对于《生死场》这部小说，除去鲁迅和胡风奠立的生硬的国家民族主义的解读外，是否可能有不同的阅读？围绕萧红本人为这部小说 1935 年版所设计的封面图案展开的一场争论似乎

暗示了这种可能性。批评家对这幅画的确切含意一直观点不一。有人说画中黑色的块面喻示着一座旧碉堡，而背景上的深红色代表在抗日战争中死难的东北人民的鲜血。另一些观点认为那片黑色块面实际上代表的是日本统治下的满洲国地图。只有一位刘福臣在一篇讨论萧红的绘画及其他艺术创作的文章中指出，那片黑色的图案是一幅妇女头像的剪影，而切过封面的斜线则象征着中国被切割的国土。他认为，向上仰起的农村妇女的脸庞和划过她嘴角及脖颈的笔直线条表现了与日本侵略者浴血奋战的东北人民的愤怒和力量。[①]虽然刘福臣没有解释萧红何以用女性的而非男性的头像来代表东北人民，他的文章还是暗示了一种从性别角度解释萧红封面创作的可能性。不过这一可能性由于民族国家话语的遏制而未能展开。或许更有说服力的解读是，如若那片黑色勾勒的是女性头像，又与满洲国的地图相契合，那么完全有理由认为，图中斜穿而过的线条不仅象喻中国领土的分裂，而且也象喻着民族主体的分裂。同理，若是封面的深红色块可以联想为东北人民的鲜血，则也可将这同一片深红理解为女性的血，因为小说对女性之躯的表现总是与流血、伤残、变形与死亡密切关联的——不论是由于生育、被殴，还是自尽。当然，人们不一定接受以上读法，但围绕《生死场》封面设计引发的争论至少开辟了多种阅读的可能性。

孟悦和戴锦华在她们出色的著作《浮出历史地表》中，曾对《生死场》从女性主义角度作过评价。[②]虽然她们没有直接与民族国家话语交锋，但已开始试图从女性的身体体验去看待生与死的意义。在此我想将她们对《生死场》的分析再向前推进一步，从以下三个层面探讨小说中的“场”的意义。一是《生死场》中前十章所描写的女性身体的种种经验，由于这些经验集中体现了“生”与“死”的特殊内蕴，因此，女性的身体就不能不成为小说意义生产的重要场所。其次，在小说的后七章中（全书共十七章），萧红笔锋一转，从女性世界伸向男性世界，大量描述国家民族主义进入村民意识的过程；这些描述不仅把“男人”和“国家”紧密联系在一起，而且深刻地揭示了民族主体根本上是一个

① 刘福臣《萧红绘画琐谈》，见《萧红研究》第 209 ~ 210 页。

② 参见孟悦与戴锦华合著《浮出历史地表》，河南人民出版社 1989 年版，第 174 ~ 199 页。

男性空间。最后，我以为《生死场》的写作有一点需要特别强调的，即作者从女性身体出发，建立了一个特定的观察民族兴亡的角度，这一角度使得女性的"身体"作为一个意义生产的场所和民族国家的空间之间有了激烈的交叉和冲突。萧红以这样的做法在她的文本中创造了一个复杂的"意义场"——其中意义的复杂性，恐怕是当时许多男性写作难以企及的。

批评家经常诧异萧红的抗日题材小说何以要包罗如此繁多的乡村妇女生活细节，何以直到后几章才涉及日本侵略的事件。譬如在"刑罚的日子"一节中，叙事者描述了一个独特的妇女生育世界。她的语言交替浸满着同情与嘲讽——同情产妇所承受的肉体痛苦，嘲讽在本能驱使下的传宗接代无异于自我毁灭式的灾难。她的同情闪现在类似下述场面的描写里：

> 受罪的女人，身边若有洞，她将跳进去！身边若有毒药，她将吞下去，她仇视着一切，窗台要被她踢翻。她愿意把自己的腿弄断，宛如进了蒸笼，全身将被热力所撕碎一般。[①]

然而，正值婴儿出世的一刻，"窗外墙角下谁家的猪也在生小猪"。叙事者频繁地将人的性和生育与动物的交配繁衍并列在一起，时时几近讥刺：

> 牛或是马在不知不觉中忙着栽培自己的痛苦。夜间乘凉的时候，可以听见马或是牛棚做出异样的声音来。牛也许是为了自己的妻子而角斗，从牛棚里撞出来了。……在乡村，人和动物一起忙着生，忙着死……[②]

生活与生育是女性面对的可怖现实，死亡亦如是。小说短短的篇幅内充斥了无数的死亡……有杀婴，有绝症，有战争以及瘟疫。叙事者对王婆自杀事件的描述将笔触径直落实在自杀行为的生理外观及其带来的身体残损上。她所呈现的是王婆嘴角

① 萧红《生死场》，上海新文艺出版社 1953 年版，第 71 页。

② 《生死场》第 74 页。

堆起的泡沫，肿胀的胃和两腮，她可怕的嚎哭，眼中鬼一般的凝视等等身体细节。王婆的自杀既未表现成英雄行为，又不是反抗社会，在这里，惟一触目惊心的是可怖的身体的毁形。

小说中受病痛折磨所致的身体变形与死亡的毁形比比皆是。美丽的月英瘫痪之后，受到她丈夫的折磨。当村里的女伴前来探望她时，她们发现她因为长久得不到照看，身体的下半部已浸泡在粪便里。“从前打渔村最美丽的女人”就这样被折磨成形状可怕的怪物，“她的眼睛，白眼珠完全变绿，整齐的一排前齿也完全变绿，她的头发烧焦了似的，紧贴住头皮。她像一头患病的猫儿，孤独而无望”[①]。月英的下体腐烂成蛆虫的巢穴。王婆试着帮月英擦洗时，小小的白色蛆虫甚至掉在她胳臂上。月英终于死了，不过那是在她亲眼从镜子中目睹了自己身体的毁形之后。

女性之躯任人摆布的无望还体现在乡村妇女的性经历中，而这份经历总是与怀孕相关。与男性身体相比，女性身体表现的是女性对自己命运的无法自主。这种无法自主倒不是因为性愿望是一种动物本能，而是由于愿望连同贞节的意义都由父权制决定着，都只服务于男性的利益。金枝发现自己未婚先孕时陷入了莫大的恐惧和绝望，这处境使她转而开始害怕和憎恨自己的身体。

> 金枝过于痛苦了，觉得肚子变成个可怕的怪物，觉得里面有一块硬的地方，手按得紧些，硬的地方更明显。等她确信肚子有了孩子的时候，她的心立刻发呕一般颤嗦起来，她被恐怖把握着了。奇怪的，两个蝴蝶叠落着贴落在她膝头。金枝看着这邪恶的一对虫子而不拂去它。金枝仿佛是米田上的稻草人。[②]

女性在自己的身体防线被诸如暴力、疾病、伤残等打破时，常常会感受到自我遭到侵害，然而怀孕的意味却十分暧昧。怀孕的意义必定是由某一通过将女性身体规范化来控制妇女行为的社

①②《生死场》第51、30页。

会符码所决定的。在这里，金枝将她的婚前孕理解为一种身体的畸变(邪异)，将她腹中的非法胎儿视为外来的侵犯物。那一对自由交配的蝴蝶反衬的是她作为一个女人在人类社会中面对的走投无路的绝境；男权中心的社会体制要控制她的身体，苛求她的贞节，惩罚她的越轨行为。她的身体如同稻草人一样，被抽空了内容，简约成一个被父权制预定了功能的能指。

女性的身体在萧红这篇小说中是有血有肉的存在。由于它的存在，“生”和“死”的意义因此被牢牢地落实在生命的物质属性之上，而得不到丝毫的升华。“生”，在女人的世界里指生育，它所引发的形象是肢体迸裂，血肉模糊的母体；“死”也指向一个与之相关的血淋淋的现实，让人看到肉体的触目惊心的变质和毁形，而绝无所谓灵魂的超拔。萧红在这里苦心经营了一个女人的叙事，它向读者展示女人是怎么活的；她与周围的世界怎样发生联系；为什么身体的经验对于女人又是那么实实在在的。反过来，萧红也向男权—父权社会提出了尖锐的批评，这一批评不仅针对男权—父权的等级制度对女人的压迫，而且还暴露了萧红的写作同男性写作的根本冲突。对于萧红来说，生命并非要进入国家、民族和人类的大意义圈才获得价值。在女人的世界里，身体也许就是生命之意义的起点和归宿。

由于大多数批评家看不到或不愿看到这一点，他们对《生死场》的结构往往产生困惑。他们奇怪小说中大量的对于乡村妇女悲惨命运的描写，与后七章中关于民族主义的叙述究竟有何关联。批评家历来对这个问题的回答都牵强附会。例如，邢富君给《萧红代表作》一书所写的前言有如下评论：

虽然《生死场》描写东北人民抗日行动的内容比较薄弱，还不如对农民日常生活悲剧的描写那样真实生动，但就唤起当时读者的抗日的民族感情来说，已经是足够了。

就表现东北人民的觉醒和反抗来说，《生死场》同表现共产党领导下的抗日游击战争的《八月的乡村》有异曲同工之妙。[1]

① 邢富君编《萧红代表作》第17页。

其实,《生死场》的"薄弱"处正是其精义所在,不必加"厚",亦无需加"强"。因此,两萧的小说并无同工之妙,却有异曲之实。我们只要把萧红对日军占领前的农村生活图景的描写和萧军的《八月的乡村》稍作比较,就不难看出,萧军小说中的乡村世界与萧红笔下的悲惨生活毫无共同之处。例如《八月的乡村》里有一段游击队员小红脸思念家乡的描述:

> 他默默地想着太平的日子。什么时候他再可以自由自在地咬着小烟袋去耕地?是不是马上就可以来的?那个神秘的日子来到的时候,是不是可以将欺负过他底人们,和硬占了他底田地的日本人,杀得一个不剩?[1]

① 萧军《八月的乡村》(北京:1954)第4页。

这种太平的景象是萧红小说中所没有的。两萧眼中的社会图景如此不同,可能的解释是他们的作品里孕含着不同的性别因素。萧军重在描绘男人的自足和戎马情状,而萧红却侧重于乡村女性的状况和命运。在《生死场》中,不论是占领前还是日据时期,女人的故事使作者无法将现存的父权—男权社会理想化。国家的劫难既不能解释,也不能抹去女人身体所承受的种种苦难。萧红在后七章中清楚表明,国家与民族的归属感很大程度上是男性的,这种归属与认同赋予乡村男性农人以民族主体意识,使他们得以克服自己低下的社会地位去向他们的女人传播新的福音。比如,王婆的丈夫老赵三,就对国家民族主义的说教有着极高的热情,并热衷于向寡妇宣传:

> 那夜老赵三回来得很晚,那是因为他逢人便讲亡国、救国、义勇军、革命军,……这一些出奇的字眼,……他把儿子从梦中唤醒,他告诉他得意的宣传工作:东村那个寡妇怎样把孩子送回娘家预备去投义勇军。小伙子们怎样准备集合。老头子好像已在衙门里作了官员一样,摇摇摆摆着他讲话时的姿式,摇摇摆摆着他自己的心情,他整个的灵魂在阔步。[2]

② 《生死场》第114～115页。

在老赵三心目中，他的宣传工作提高了他自身的价值。由于获得了新的自我定义，穷苦的男性农人得以借助国家民族主义超越自己低下的社会地位。这个得到认可的新定义在一个新的权力话语中仍将男性置于主体位置，因此，它与一个"衙门里的官员"并无根本区别，不过是旧有父权体系的翻版。耐人寻味的是，小说中参军的农妇无一例外都是寡妇，她们必须在以某种自戕方式拒绝其女性身份之后，才能成为中国人并为国家而战。男性的情形则全然不同。国家民族主义不仅给予男性以新的自我定义，同时还重振了他们的"男子汉"之气。在村人出发远征前立誓忠于祖国的庄严场合中，李青山的演讲明确无疑地传达出民族国家话语的性别涵义：

> 弟兄们！今天是什么日子！知道吗？今天……我们去敢死……决定了……就是把我们的脑袋挂满了整个村子所有的树梢也情愿，是不是啊？……是不是…？弟兄们……？[①]

具有反讽意味的是，喊声先从寡妇群里传出："是呀！千刀万剐也愿意！"寡妇在响应这一号召的同时丧失了自己的性别，加入了弟兄们的行列。

小说中抗日情绪的高潮集中在第十三章。然而，这一章并没有去肯定国家民族主义，而叙述了民族主体的诞生过程。比如，老赵三在其过去的生命岁月里和其他人一样，不过是一个乡村家庭的家长，不敢反抗东家的懦弱的农人。他"从前不晓得甚么叫国家，从前也许忘掉了自己是哪国的国民"。[②]只有通过一种话语——民族国家话语，赵三才发现了自己作为"中国人"的存在：

> 国……国亡了！我……我也……老了！你们还年青，你们去救国吧！我的老骨头再……再也不中用了！我是个老亡国奴，我不会眼见你们把日本旗撕碎，等着我埋在坟

①②《生死场》第120、119～120页。

> 里……也要把中国旗子插在坟头，我是中国人……我要中国旗子，我不当亡国奴，生是中国人，死是中国鬼……不……不是亡……亡国奴……[1]

这段话有着一切民族国家话语的共同特征，如个体在一个共有空间（"中国"、"国家"）里采用主体立场发言（"我"、"我是"等等），并由此获取新的自我定义和发现新的生命意义（"拯救国家"）。就连那个离开自己的山羊就无法生活的二里半最后也成为这样的主体。与其他角色不同的是，二里半是个跛脚，因此可以说他的男性特征被象征性地阉割了；不仅如此，他同动物之间那种不寻常的依附关系也使他的身份更接近女性。正是这种"女性"特征妨碍二里半像别的男人一样爽快地投入抗日救国的行列。当村民说服他交出山羊作为献祭仪式上的牺牲时，他却设法找到了一只公鸡去代替，从刀下救出了老山羊：

> 只有他没曾宣誓，对于国亡，他似乎没甚伤心，他领着山羊，就回家去。别人的眼睛，尤其是老赵三的眼睛在骂他："你个老跛脚的东西，你，你不想活吗？"[2]

二里半最后还是表明了自己是一个"男性"——小说结束在二里半出发寻找革命军的情节上——但那是在他的妻子和孩子去世之后。父权—男权体系是以财产来衡量确立男人在社会中的地位和价值的，而妻子儿女正是男人的财产的重要组成部分。因此，当日本侵略者夺走他们时，二里半才起来抗日，从一个"自私"的农民转变为一个爱国者。这一转变同失去丈夫的女人金枝的下场相比，表明在男性和女性之间，成为"中国人"的过程是十分不同的。[3]在小说中，作为寡妇的女人只可能有两个下场：或是否定自己的女性身份，加入到"弟兄们"的行列，却无法分享那些男人所占有的自尊和地位；或是像金枝那样，为了生存而在男性的欺凌中挣扎。

金枝长期忍受丈夫的折磨，丈夫死后去城里作缝穷妇又被

①②《生死场》第121、121～122页。

③ 关于女性与民族主体的矛盾关系，见孟悦和戴锦华的《浮出历史地表》一书，第27～32页。

强奸，这一经验使她对女性的命运有了深切的认识。因此，当王婆斥责日本兵切开中国孕妇的肚子，残杀女人和婴儿的暴行时，金枝的反应是：

> "从前恨男人，现在恨小日本子。"最后她转到伤心的路上去。"我恨中国人呢？除外我什么也不恨。"[①]

小说的结局在金枝与二里半之间呈现了尖锐的对比。虽然也恨日本侵略军，但金枝却没有像二里半那样成为民族国家主体的承载者——在金枝那里，丈夫和强奸者给她带来的身体经验与由于日本军的侵略而造成的民族身份之间存在着尖锐的矛盾。萧军的《八月的乡村》也有女人被强奸的情节。但是在《八月的乡村》中，此类情节不过是抗日宣传的一种转喻。李七嫂的遭受凌辱被用来展示中国的困境。国家民族主义在此取代了女性身体的意义。这种话语否认女性自身经验的特定含义，将具体的强奸行为符号化，赋予扩大的象征性内涵：即中国受到日本人侵者的强暴。李七嫂的悲剧旨在激发中国人抗战的热情，而代价是让女性的身体去充当国家民族主义斗争的场所。相比之下，《生死场》中金枝被中国男人强奸的细节则巧妙地颠覆了萧军在小说中对女性身体的盗用。

女性的身体不仅在萧红作品中是生和死的场所，而且还是小说获得其内涵和意义的根本来源。作者拒绝对于女性身体的升华和取代，这一拒绝使得小说在"民族主义"的表象下取得一种具有性别意义的立场。然而，历来关于这部小说的男性文学批评都企图讲出一个截然不同的故事。它们或是无视、或是谴责萧红对"民族主义"的复杂情感，藉此抹煞她对主流话语的颠覆。在这个批评实践的大背景中，重读萧红和她的作品的接受史必然导致对民族国家文学实践的质疑、反省和再思考。我对《生死场》的阅读采用了某种女性主义的立场，这是自不待言的。但我这样做时强调的不是对所谓女性自我或女性写作的发现和肯定，也不是对男人压迫女人的声讨（这常常是很多女性主义批

① 《生死场》第140页。

评家反复纠缠的话题，它严重妨碍了女性主义文学批评的深入，我以为对此应当进行反省），而是为了揭示和暴露现代文学批评参与民族国家文学生产的历史过程。

三、汉语文学的再生

本文的分析虽然只是着眼于一个具体的作品，但现代文学同民族国家的关系绝不仅仅体现在五四以来的文学作品中。恰恰相反，民族国家文学同其他的社会和语言实践密切关联，相互渗透。除创作和批评之外，它的实践范围还包括出版机构、文学社团、文学史的写作、经典的确立、统一评奖活动、大学研究部门有关学科和课程以及教材的规定等。王晓明在《一份杂志和一个"社团"——重评五四文学传统》一文中强调，重写文学史要重视"文本以外的现象"。[1]这是十分中肯的意见。他自己对《新青年》和"文学研究会"所做的研究就是对民族国家文学早期实践的极好说明。

自八十年代起，重写文学史的工作已初见成效。有些多年来销声匿迹的流派和作品终于重见天日，鸳鸯蝴蝶派、新感觉派、象征派诗歌、《九叶集》诗人、上海"孤岛"文学、胡风及"七月"诗派等，都先后被人挖掘出来；沈从文、张爱玲、施蛰存、钱钟书等作家也陆续得到了"平反"。毫无疑问，这些作家和作品的重新发现是对传统的文学史的一大纠正，在很大程度上加深了人们对现代文学的了解。但我以为在"重写"之外还应该追究一个根本的问题，即在现代文学史的写作中，筛选作家和作品的依据是什么？回答这个问题，我们离不开对二十世纪中国的知识大背景的检讨，其中对现代性的反思尤为迫切。因为，本世纪以来，中国同西方遭遇之后产生的大量的新知识，无一不是用来思考中国现代性问题的。对现代性进行思考和肯定的一个重要方面就是建立现代民族国家理论，这使汉语的写作和现代国家建设之间取得了某种天经地义的联系。回顾现代文学史的编写，一个突出的特点就是，这个"写"从未挣脱联结文学创作和民族国家的那个"大意义"的网络。凡是能够进入民族国家文学网络

① 王晓明《一份杂志和一个"社团"——重评五四文学传统》，见《今天》（1991 年第 3、4 合刊），第 64 ~ 114 页，已收入本书。

的作家或作品，即获得进入传统文学史的资格，否则就被"自然"地遗忘。少数幸运者如萧红，则是在特殊的历史条件下被权威的文学批评纳入了民族国家文学，才幸免于难。

民族国家文学不仅为现代文学史的写作打上了自己的戳记，而且还渗透了古典文学研究的各个领域。以文类为例，当古典文学作品被划入"诗歌"、"小说"、"戏剧"、"散文"这些现代西方文学史的范畴时，汉语的写作和阅读实践就已经被"国有化"或"现代化"了。而与之相对的较"私人化"的文类，如古典文论中归纳的诔、碑、铭、箴等等，则被排除在民族国家文学的大意义圈之外，受到冷落或轻视。反过来，关于中国为什么没有史诗这一类的伪命题，却经常有人大做文章。这倒也不奇怪，因为民族国家文学本来就是西方的文化霸权在汉语写作中的某种曲折的体现。

过去的十年中，当中国大陆的文学理论还在民族国家文学的大意义圈内踯躅不前的时候，是文学创作首先突破了它的禁锢。李陀在《1985》一文中谈到阿城和"寻根文学"时指出，《棋王》这种作品"让读者感到陌生，也让批评家感到陌生——他们已经十分习惯'伤痕文学'和社会之间互相激动、彼此和唱那种互动关系……可《棋王》显然很难进入这种关系。"[①]这里的陌生感是否可以看成是某种预兆？也许，八十年代文学的最大功劳就是对民族国家文学的反动。有人还把近几年凸现的先锋小说称做"纯文学"。如果"纯"指的是拒绝与民族国家文学为伍的立场，而不是独立于意识形态的文本，那么，这一说法足以表明命名的颠覆性。[②]不过，我本人更喜欢用"汉语文学"这个词来强调民族国家文学以外的文学实践。回想起来，"历史"曾那么郑重其事地在"汉语文学"和"中国文学"之间、语界和国界之间、人和国民之间划上各式各样的等号。谁能保证它今后不会对这一类等号开一个无情的玩笑？也许，批评家要编的故事恰在那过去的郑重和未来的玩笑之间？

（选自刘禾《语际书写——现代思想史写作批判纲要》，
香港天地图书出版公司 1997 年版）

① 李陀《1985》，见《今天》，1991 年第 3、4 期合刊，第59～73 页。

② 如赵毅衡的文章《新潮文学：文化转型期的纯文学》，见《今天》，1991 年第 1 期。

曹禺戏剧生命的创造与流程

钱理群

本文是笔者的《大小舞台之间——曹禺戏剧新论》一书部分内容的一个概述，目的在于作一次“作家的文学史研究”的尝试。即不再孤立地研究作家的个别精神创造，而将它放在“关系”中来考察：既将作家的精神产品作为一个生命有机体，关注作家自身内在的精神结构与本文结构的关系及其演变轨迹，更将作家个体精神创造置于整个文学的、社会历史的“关系”中，研究其接受过程以及这种“接受”与作家创作之间的复杂关系；试图通过这两个方面的考察与研究，达到对“作家作品生命以及作家自身生命的创造与流程”的动态把握，进而从一个特定的角度揭示时代精神历史的某一侧面。

一

1932 年的酷暑，二十三岁的清华大学西洋文学系三年级学生曹禺，坐在校图书馆杂志室的一个固定位置上，沉浸在《雷雨》的生命创造里；这时他还没有涉入中国现代戏剧发展的历史长河，他当然不知道，在那里曾经和正在发生什么，更没有想到，所发生的一切，会和他及他的创造发生怎样复杂而微妙的关系……

这是一切都成为历史以后，人们才注意到的事实：1930 年，作为中国早期话剧运动的主要组织者、五四时期最负盛名的剧作家之一的田汉，发表了《我们的自己批判》的长文，宣布由所谓小资产阶级的自我表现的戏剧向公开站在无产阶级立场的“普罗列塔里亚戏剧”的“转变”；其最重要的动因是：“（在）以明确的意识看戏的观众一天天多了的今日，认识不彻底或者简直不过是动于个人的情热与朦胧的倾向底戏剧，是必然地要走向没落之路了。”[①]这里提供了一个重要信息：历史发展到二十世纪三

① 田汉《我们的自己批判——〈我们的艺术运动之理论与实际〉上篇》，收《田汉文集》第 14 卷第 335 页，中国戏剧出版社 1987 年版。

十年代，中国现代话剧的主要接受者——包括大、中学生在内的城市知识分子和部分有一定文化的店员、职员，已经逐渐意识形态化，由此导致了他们戏剧观念的革命化与政治化，要求戏剧作品直接反映当代重大政治经济社会问题，揭示社会主要矛盾，并给观众明确地指明"出路"，展示光明前景——可以看到，一个适应日趋革命化、政治化的接受对象要求的新的戏剧创作规范、批评规范正在形成。

1932 年，中国早期话剧运动的另一位重要组织者、在五四时期与田汉同样有着广泛影响的剧作家洪深发表了他的新作《五奎桥》，以后又陆续写了《香稻米》与《青龙潭》，合称《农村三部曲》，自觉地创造了时代戏剧规范与创作模式。后来，戏剧评论家张庚写有《洪深与〈农村三部曲〉》的长篇论文，对所谓洪深"特有的创作方法"作了系统的阐述，将其概括为以下几点：(1)构成创作的"中心态度"的是"戏剧是当年教训的工具，有益于社会的事物而存在的"的戏剧观念；(2)"每一个题材，每一个题材中所表现的主题，在他都有一种必要的价值的衡量；那便是当作一个社会问题、道德问题而提出来，并且在可能范围之内给予解决或者解答"；(3)"首先吸引他的注意力的，不是事件、人物，而是现象一般，他首先去取得一个科学的正确的解释和解决"，"因此，事件的发展不是沿着现象对于作者兴趣的逼近，却是沿着最后的结论所逼成的戏剧的 Action（动作）前进的"；(4)作者"和他的人物之间保持着一个距离"，"作者对于他的人物的同情""仅仅是正义感的理性的同情"；(5)"剧作完成的时候，他（剧作家）和观众双方所得到的已经不是现实，而是抽象的"观念，剧作家"接触"现实的"方式"，"和它从观众中间所得到的反应，和一篇农村问题的论文，没有途径上的差异。"[①]——人们注意到，洪深的这一戏剧观念、创作方法是占据了时代戏剧的中心位置的，事实上已经成为一种创作规范与模式，形成"时代话语"，影响与制约着后来的创作，以至于差不多与曹禺同时开始戏剧创作的夏衍，在最初的试笔（《自由魂》、《赛金花》等）时也是首先从某一理性命题出发，走的是一条为"表达一点对时局的

① 张庚《洪深与〈农村三部曲〉》，《光明》半月刊第 1 卷第 5 号，上海生活书店总经售，1936 年 8 月 10 日版。

看法"而创作的道路。[1]

二

以上这一切——三十年代中国戏剧接受对象的意识形态化,时代戏剧规范的形成,都构成了曹禺出现的"背景"。"背景"与个体创造之间的关系,在"当时"是隐蔽的,只有在历史的发展过程即戏剧生命流动过程中才会逐渐显露出来。曹禺暂时还处于对"背景"的无知状态,他可以不顾及已成的"时代规范",而独立地进行着"个人话语方式"的创造。因此,他才如此坦然地把他的创作活动视为一种"生命的创造",他并且直言宣告:他的创作的原初冲动,来自出于生命本性的一种莫名的困惑、恐惧、憧憬与诱惑,来自发泄自己情感的内在要求,是"心灵的魔"的驱使与"生命"的召唤(而绝非对社会问题的关注与时代精神的召唤);他注重的是个体生命的主观投入与升华(而非社会现实的客观描写);他的创作的起点是情节、人物与情绪(而非科学的理性原则)[2]:这意味着,从创作起点上,曹禺的文学(戏剧)观念、艺术思维、创作方法……,他对世界的感受、解释(与感受、解释方式),就与既成的社会意识、艺术规范相矛盾、冲突——正是这种"悖逆"(与"反叛")使"曹禺"成为"曹禺":既产生了"曹禺"的独特价值,又决定了"曹禺"戏剧生命的某种独特命运。

曹禺第一个戏剧生命个体——《雷雨》就这样诞生:他将自己内在"性情"外化(戏剧化),形成了"雷雨"式的"郁热"——不只是戏剧的氛围,同时暗示着一种情绪、心理、性格,更表示着一种生命的存在方式;不可扼制的"情热",超常态的欲望(与追求)与对欲望的超常态的压抑、"郁结",二者互相撞击而激起近乎疯狂的生命的电火一样的白热、爆发,又迅速地跌入黑暗的深渊,有如夏日的"雷雨"。剧作者痛苦地观察、审视他的人物(以及他自已),发现了生命的"挣扎";每个人都渴望把自己从不可忍受的生存方式中解救出来,却没有(或缺乏)自我解救的力量,只能心造出一个"幻影"(周冲、周萍兄弟之于四凤,某种程度上

① 夏衍《谈〈上海屋檐下〉的创作》,收《夏衍研究资料》(上册),第181页,中国戏剧出版社1983年版。

② 参看曹禺《〈雷雨〉序》,收《曹禺研究专集》(上册),第14~18页,海峡文艺出版社1985年版。

蘩漪之于周萍），死死揪住不放，却“不自知地犯了更可怕的罪恶”，导致了最后的“死亡”（更准确地说，是“最有理由活着的死了，最不愿意活的偏偏活着”的“结局”），——这才是剧作家的真正恐惧与愤激：“宇宙正像一口残酷的井，落在里面，怎样呼号也难逃脱这黑暗的坑。”[①]《雷雨》戏剧“本文”中“太像戏”的戏剧形式（尖锐的冲突，让人喘不过气的情节、悬念）都可以看作是剧作者郁热、愤激情绪的宣泄，表现了内心的紧张失衡状态。但曹禺却又摆脱不了对于“沉静”、“超越”的生命形态的深层诱惑，于是，他又精心设计了“序幕”与“尾声”，造成“欣赏的距离”，产生陌生感，从而消解了他在“本文”中竭尽全力注入观众（读者）心灵中的恐惧、郁热、愤激，他企望将“看戏的宾客升到上帝的座，来怜悯地俯视着这堆在下面蠕动着的生物”，[②]也即将“本文”的戏剧效果消解殆尽，而转化为一种“悲悯”，这类似于宗教的终极效果，从而达到情感（生命）的净化、升华与超越，这将是更高意义上的一种清醒。

①② 曹禺《〈雷雨〉序》。

《雷雨》发表以后，从1935年4月东京第一次演出开始，全国许多重要剧团竞相排演，迅速形成了中国戏剧史上罕见的“《雷雨》热”。这就是说，《雷雨》经过剧场演出，已经由剧作家曹禺个人的生命创造变成了社会生命体，进入了一定的文学的、社会与历史 的“关系”中，它的意义与价值的确定与开掘，已不仅仅决定于曹禺的个人意志，它必然要受到社会、时代的制约，并且接受“接受者”（读者、观众，导演、演员、评论者……）的“参预”。于是，《雷雨》的创造者曹禺很快就在《雷雨》演出的轰动效应中，感到了深深的“寂寞”与“不安”。这是必然的：三十年代的中国，不存在（至少说很少有）曹禺所期待的上帝般冷静、理智、超越的接受者；相反，正如“背景”里所介绍的，当时大部分观众（读者）是高度政治化与情绪化的。他（她）们以极端“情绪化”的方式来处理（导演、演员）与接受（观众）《雷雨》，把它看作是“情节戏”、“煽情戏”，追求商业的与宣传（煽动）的表面效果，曹禺所期待的“含蓄”、“节制”的演出，观众的“距离感”与“悲悯感”，根本不可能变成“现实”。接受者们全然不顾（或者

说不能理解)《雷雨》对前述既成戏剧规范、模式的冲击与创新,却按照强大的历史惰力与惯性,将《雷雨》纳入传统的阐释系统中,宣称《雷雨》是对某一个"问题"探讨,或回答"婚姻如何才能成一个健全的形式?"[①]或"暴露了中国资本主义家庭的横断面"[②]等等;导演们更将关系着剧作者戏剧观念追求与总体艺术构思的"序幕"与"尾声"一刀砍去,肢解了《雷雨》。——面对着以上种种"误读",《雷雨》生命的创造者曹禺忍不住提出了他的抗议,并且在写给《雷雨》初演者的信里,竭力地为独立的、不愿意规范于既成模式的"自己"辩护,他说:"我写的是一首诗,一首叙事诗,……这固然有些实际的东西在内(如罢工……等),但决非一个社会问题剧",(我要)"叫观众如听神话似的,听故事似的,来看我这个剧,所以我不得已用了'序幕'和'尾声'"。[③]但人们似乎一直充耳不闻(以至对《雷雨》"序幕"与"尾声"的肢解延续到现在)——"时代"的声音、传统惰性的力量远比"个人"的声音与创造强有力得多。

不过,曹禺后来又作了另外一种说明;他的《〈雷雨〉序》在强调自己在原初写作阶段"并没有显明地意识着我是要匡正、讽刺或攻击什么"的同时,又承认剧本发表后,用"时代话语"进行的种种"注释"中,"有的我可以追认——譬如'暴露大家庭的罪恶'",他解释说:"也许写到末了,隐隐仿佛是一种情感的汹涌的流来推动我,我在发泄着被抑压的愤懑,毁谤着中国的家庭和社会。"这就是说,当曹禺奋笔直书,"发泄着被抑压的愤懑"时,在显意识里,他感到的是自己生命的冲动,对宇宙间压抑着人的本性的神秘的不可知的力量的惊奇与恐惧;另一面,在潜意识里,他的愤懑又隐隐指出"中国的家庭和社会"。而当这一切外化为他的戏剧生命,进而成为社会生命存在,接受处于现实的社会、文学关系中的"观众的筛漏"(曹禺语)时,他显意识地自觉追求,因为与时代意识形态、已成规范相背离,而遭到拒绝,被推到"后景"中;相反,潜意识里的不自觉指向却因为与"时代话语"的暗合,而被接受者(包括评论家)强化,推到"前景"位置,显示出一种新的生命的活力。因此,所谓接受者的"生命再创

① 冯俶《〈雷雨〉的预言(下)》,载1935年8月18日天津《大公报》。

② 白梅《〈雷雨〉批判》,载1935年8月20~23日天津《大公报》。

③ 曹禺《〈雷雨〉的写作》,载1936年7月15日出版的《杂文》第2号。

造”，在某种意义上是对于戏剧生命第一创造者剧作家潜意识追求的一种激发。在戏剧生命接受（再创造）过程中，剧作家显意识与潜意识位置的互置，这也算是曹禺戏剧接受史上一个饶有兴味的现象吧。

三

《日出》是曹禺的第二个“生命”创造；这时，已经有了《雷雨》的创造，以及社会接受者对于《雷雨》生命的再创造：这些“生命”创造的体验，对于曹禺新的创造，必然产生直接与间接，自觉与不自觉，外在与潜在的种种影响、制约。总之，这已经不再是“单个”的独立的创造，而是有“历史”的存在，处于一定“生命流程”（历史链条）中的创造。

首先，面对着对于他的第一个生命创造物《雷雨》的种种批评、指责，曹禺仍然顽强地固守着“自己”，坚持着他从《雷雨》开始的独立探索与创造，从而保持着《日出》与《雷雨》内在的一致性。——他依然保存着他“蛮性的遗留”，“如原始的祖先们对那些不可理解的现象睁大了惊奇的眼”，尽管面对的已是更加光怪陆离的现代都市社会生活。他发现那些“生活在狭的笼里面洋洋地骄傲着”的“可怜的动物”，从潘月亭、张乔治到顾八奶奶、胡四，以至李石清，被一种幻影所迷惑，自以为主宰着自己的命运，实际上却是被一种更大的连自己也弄不清楚的“力量”（“金八”就是这种“力量”的象征）所支配和捉弄；剧作者的“悲悯感”最终是指向包括“自己”在内的“人”自身的：当“人”陷入“不自知”的盲目状态时，实际上都处于“被捉弄”的地位——在某种意义上，这是比《雷雨》里人们“挣扎”而遭毁灭更为可怕的“残忍”，因为这里连对于自己不幸地位的自觉意识与“挣扎”的欲望都没有，有的只是莫名其妙的自我满足，因而也就不配享受哪怕是“垂死挣扎”的悲壮之美，而只让人感到“人”的愚蠢与卑琐。剧作家还在他的主人公陈白露身上发现：在现代大都市里，人的基本物质欲望得到满足以后，“生活”本身所具有的惰性力量，即“习惯”对于“人”自身的“桎梏”，自由的失落不是外在力

量的压制所致，而是“自己所习惯的生活方式”将自我凝固、束缚起来，这是一种“人的自由生命”的自我剥夺——曹禺把他的这一发现，也纳入他的“个人话语”系统中，称之为生活“自来的残忍”，与蘩漪们的“挣扎”、潘月亭们的“被捉弄”，同样惊心动魄。

但曹禺不甘心将《日出》仅仅写成《雷雨》的“继续”，那将是新的“凝固”，具有无羁的艺术创造力的剧作家在紧紧把握住“自己”的同时，又大胆地“突破自己”；他表示出“一种对于《雷雨》的厌倦”，“讨厌它的结构，我觉出有些‘太像戏’了”，他开始“沉醉于柴霍甫（契诃夫的旧译——引者注）深邃艰深的艺术里”。[①]这是对于另一种“氛围”、“心态”的向往：不是《雷雨》式的“郁热”，而是生命的“沉静”；不是《雷雨》式的大爱与大恨，而是“渐远渐微”的“忧郁”与“喜悦”的调和，这也是一种内心的呼唤，是创造主体另一种内在气质的苏醒。作为这种内在生命的外化，是不同于《雷雨》式的“太像戏”的“戏剧化”的戏剧的“生活化”的戏剧，或称“散文化”的戏剧。这将是创作活动中另一种主客体关系的体现；这就是说，剧作家并不能绝对自由地选择他的戏剧生命样式，而必须受到特定的主客体关系的制约。而曹禺创作《日出》的1936年春夏，无论时代氛围，还是作家主观心态，都比之《雷雨》时代的“郁热”更加炽烈，几至于崩裂，而他的“接受者”——观众们也仍然在那里固执地“要故事，要穿插，要紧张的场面”。这样，当曹禺按照他的也许有些超前的追求，冒险写出了一部分初稿时，他终于感到了失败的痛苦与不安，忠实于艺术的剧作家毅然举火“一字不留地烧成灰烬”，[②]而另辟蹊径，写出了现在人们见到的《日出》。他只能在戏剧结构上进行局部的革新：他“舍弃《雷雨》中所用的结构，不再集中于几个人身上”，“用着所谓‘横断面的描写’，尽可能的，减少些故事的起伏，与起承转合的手法”；[③]但仍然保持了对于“动作”（特别是内在动作）紧张性，对于人物性格复杂性、鲜明性的追求，因此，尽管《日出》已经没有了《雷雨》那样曲折的引人入胜的情节、剑拔弩张的场面，但仍然以其内在的紧张（如李石清与黄省三的对话、潘月亭与李石清的唇枪舌剑）扣人心弦，对来剧场寻找刺激

① 曹禺《〈日出〉跋》，收《曹禺研究专集》（上册）。

②③ 曹禺《〈日出〉跋》。

的观众产生着巨大的吸引力。曹禺不想使自己走得过远——他不愿意脱离自己的时代，更不愿失去自己的观众；他知道，艺术上相对的"稳定"是形成鲜明的个性与同样相对稳定的接受者的必要条件。

我们已经说到了曹禺的《日出》对于他的"接受者"（观众）与时代创作规范的"妥协"与靠拢。这也是由剧作家的内在气质所决定的：曹禺不是那类甘于寂寞，进行"纯艺术"创造的作家，时代的"热闹"对他有着无法抵御的吸引力；而他"郁热"的心理气质，他对于现实黑暗情绪化的激烈反应，对"破坏"、"毁灭"以至"流血"的渴望，都与三十年代越来越革命化的时代气氛与观众心理相接近，尽管此时的曹禺和现实的革命政治尚有一定的距离，但至少在情绪倾向（以及部分思想倾向）上，已经有了一种内在的契合：这对于曹禺以后的发展与命运都将有深远的影响。正因为如此，《日出》的以下"新趋向"也就特别引人注目：曹禺在关注"人"在茫茫"宇宙"中的生存方式、生命形态的同时，越来越关注现实的社会问题，对于"损不足以奉有余"的"不合理"的社会的暴露与攻击，已经是他的自觉意识，并成为他写作《日出》的原初动力之一；支配着曹禺的不仅是强烈的否定情绪，同样强烈的是他对于光明的渴望，作品以充满原始生命力的打夯的小工代表希望，是以自己的语言传达着"人民神圣"的时代观念；剧作家的戏剧观越加倾斜于戏剧的"宣泄情绪"、"移情"功能的发挥，不再强调戏剧的"间离效果"，而追求对观众的"征服"——所有这一切，都是向既成的时代"规范"与"模式"的接近，这对曹禺戏剧生命的未来道路与命运，自然是一个重要的"信息"。

因此，《日出》得到了更广泛的接受，乃是必然的。而尤其重要的，是1936年12月与1937年1月由萧乾主持的天津《大公报》"文艺"副刊对《日出》进行的两次集体评论——这可以说是由当时文坛不同创作流派与倾向的权威评论者（包括茅盾、巴金、叶圣陶、沈从文这样的大师、名家）组成的最高层次上的、最具有代表性的集体"接受"；人们一致公认曹禺的戏剧替中国戏

剧打开了“启示录里的新天地”，[1]因了它，中国才“确乎有了‘近代剧’”，[2]这意味着曹禺的艺术创新得到了历史的承认，因此而确立了曹禺在中国现代戏剧史上的权威地位，曹禺创作的艺术经验也就成为“规范”（“传统”）的一个重要组成部分。由于曹禺的“加入”，必然引起已成格局中原有观念、作品关系的变化，产生新的理解与观照，至少说同样具有权威地位的曹禺剧作现在提供了中国现代话剧发展的另一种可能性，引发了新的选择：前文所提到的夏衍开始按照洪深和田汉建立的戏剧规范创作了《自由魂》、《赛金花》；现在又在曹禺《雷雨》等剧作建立的新规范启示下，开始注重“人物性格”的刻画，写出了《上海屋檐下》。一般说来，从向原有创作规范的冲击，到自身新的规范的建立与被确认，是一个相当漫长的过程，而曹禺却完成两个剧目于两三年之间，这不能不说是格外地显示了曹禺的创作天才的。

但曹禺仍不能避免作品被“腰折”的厄运：《日出》的第一次公演（1937 年 2 月 2 日至 5 日，由上海戏剧工作社在上海卡尔登大戏院演出，导演欧阳予倩）就被删去了剧作者同样视为“生命”的第三幕。在此之前，著名美学家、批评家朱光潜即已著文批评“关于‘小东西’的一段故事和主要动作实在没有必然的关联”，建议把第一幕后部与第三幕完全删去。[3]这只是表明，包括朱光潜这样的有修养的理论家在内的中国戏剧的“接受者”仍然囿于传统戏剧模式与观念（例如，“必须围绕一个主要人物，基本戏剧冲突与情节线索，展开人物的连贯性动作”之类），完全不能理解剧作家艺术上的“创新”。曹禺再一次提出了强烈抗议，[4]但也依然不被理会——作为一个具有创造活力的“超前”艺术家，他的寂寞也是不可避免的。

而且很快就有了以“革命”的名义发出的“讨伐”：一篇题为《从〈雷雨〉到〈日出〉》的文章断言曹禺的戏剧“幻术般的欺骗了观众”，并且作出了不容声辩的“判决”：《日出》鼓吹“从现代都会退避到封建农村去”，《雷雨》宣扬“虚无主义”，写罢工失败即是暗示“革命的整个毁灭”，[5]等等。——这是曹禺戏剧接受史上的一大“奇文”；但它所表露的观念、思维方式，以至语言表达方

① 杨刚《现实的侦探》，收萧乾编《书评面面观》，人民日报出版社 1989 年版。

② 黎烈文《“大胆的手法”》，收萧乾编《书评面面观》。

③ 孟实（朱光潜）《舍不得分手》，收萧乾《书评面面观》。

④ 曹禺《〈日出〉跋》。

⑤ 黄芝冈《从〈雷雨〉到〈日出〉》，载《光明》半月刊第 2 卷第 5 期。

式在中国却偏具代表性与普遍性，将梦魇般追随着曹禺（及中国现代作家）的生命创造：这也是一个无可逃避的“宿命”。

接着又有了周扬的“批评的批评”，同样以不容置疑的语气，断定前文表现了“公式主义”的“危险倾向”，使人们感到二文存在着某种精神气质、思维方式、文风上的相通。周扬的文章是有组织的政治力量通过文艺批评对曹禺戏剧效用进行有目的性的引导的开端，其要点是：一，尽管曹禺“和实际斗争保持着距离”，“却有他的巨大的才能，卓越的技巧，对于现实也没有逃避，他用自己的方式去接近了它，把握了它”，“曹禺的成功，不管它的大小，正是现实主义的成功”；[①]二，曹禺“在他对现实的忠实的描写中，达到了有利于革命的结论”：《雷雨》的主题是“反封建制度”，《日出》则“企图把一个殖民地金融资本主义制度下的脓疮社会描绘在他的画布上”，因此，曹禺的剧作就具有了“反封建反资本主义的意义”；三，曹禺剧作的主要弱点是：“现实主义的不彻底，不充分”，将周朴园与鲁大海的矛盾归于“血统上的纠缠”，而未能表现出“两种社会势力的相搏”，“历史舞台上互相冲突的两种主要的力量在《日出》里面没有登场”，这都暴露了作者世界观上的弱点，即所谓“主观的偏见”。很显然，周扬的“批评”实际上是把曹禺极富独创性的创造重新纳入占据时代艺术主流地位的既成的戏剧规范与模式中，并且使其具有了体系化的理论色彩；实际上，周扬的“批评”本身也成为一种对曹禺戏剧的权威化的阐释，甚至形成了“规范化”的批评模式，不仅对读者对曹禺剧作的接受产生长时期的支配性影响，而且还逐渐影响到剧作家本人对于自己创作生命的认识与处置。

曹禺剧作在中国现代戏剧史上的权威地位刚刚确立，对他的剧作的权威性阐释即已产生，并出现了企图将其“同化”于既成规范的规范化的接受模式——这对剧作家曹禺，是“幸”还是“不幸”？

四

周扬对《雷雨》、《日出》的批评，实质上是表示了对曹禺下

① 周扬《论〈雷雨〉和〈日出〉——并对黄芝冈先生的批评的批评》，收《曹禺研究专集》（上册）。

一个剧作的、站在左翼立场上的"接受期待",即"期待"曹禺更加自觉地按照"时代戏剧规范"与"模式",沿着《日出》已经开始了的"展现社会"的路子走下去,并赋予更加明确的阶级观点,表现(暗示)社会主要力量的冲突。与此同时,沈从文在他的评论《日出》的文章中也提醒曹禺"注意":中国的话剧观众"到底还是社会中知识分子属多",他因此希望"作者第三个剧本的问世","也许能够用一个比较单调的形式","减少场面的复杂,而集中人物行为语言增加剧情分量"[①]——自然,这是另一种"接受期待"。这两种不同的"期待",可以看作是当时中国两大文艺力量与思潮试图从两个对立的方向影响曹禺剧作新生命的创造,这对剧作家创造主体自然形成了一种压力。

此时的曹禺不愧为一个独立的艺术家,他全然不顾这些外在的"压力",只倾听自己心(灵魂)的呼唤:曹禺的本性,他的内在生命要求,是要创造一个"原始蛮性的世界",这才是他心中真正的诗;这个"原始蛮性的世界"在《雷雨》里,借助于蘩漪(或许还包括周冲与周萍)仅仅偶露"峥嵘",在《日出》里就被推到了幕后。这无疑对于曹禺的内心世界形成一种压抑,又激起了更加巨大的生命冲动;他要寻找一个更加阔大、自由的空间,让他性情中的郁热,得到完全的释放,让他的已经达于饱和的内在激情、欲望,他的不可遏止的生命力,冲决而出,作天马行空般的自由驰骋。于是,曹禺找到了、并且写出了《原野》——这是曹禺心的归趋,也是他的第一阶段生命创造的最后归趋;这是"生命三部曲":《雷雨》是开端,经过《日出》的顿挫,到《原野》才得到真正淋漓尽致的发挥。于是,在蘩漪生命里"交织着"的"最残酷的爱和最不忍的恨","人"的欲望和魔性,到《原野》中的仇虎和金子这里,发展到了极致,看看这一对被情欲燃烧得几乎疯狂的男女是怎样"爱"着的吧,[②]情人们如仇敌般互相折磨,在对方筋肉痉挛的抽动中享受着爱的快感,在丑的变形中发现美的极致——正是在生命的飞扬,情感的自由与极致中,"人"终于实现了"自己"。《雷雨》里的"复仇"命题也在《原野》里得到深入的开掘与全新的处理:剧作家着意安排焦阎王死去,使仇虎失去了

① 沈从文《"伟大的收获"》,收萧乾编《书评面面观》。

② 参看《原野》,收《曹禺文集》第1卷,中国戏剧出版社1988年版。

复仇的目标，从而成功地实现了“重心”（戏剧重心，剧作者对“人”的命运的探讨重心）的转移：由外部的复仇行为（“人”与外在力量的关系）转向由复仇引发的内心矛盾（“人”与自身的关系，人的灵魂世界的揭示）。尽管仇虎按照“父债子还”的传统观念以焦阎王的后代作为复仇的新对象，并且真的实现了“以血还血，以牙还牙”的复仇，但他却无法摆脱内心深处的犯罪感，陷入了灵魂的分裂与挣扎。在戏剧结尾，我们看到：“大地轻轻地呼吸着，巨树还那样严肃，险恶地矗立当中，仍是一个反抗的魂灵”，——剧作者最终肯定了反抗与复仇，却依然没有（也不试图）解决它的内在矛盾。

可以想见，这样一部《原野》出现在抗日战争刚刚爆发的1937年8月，是怎样的“不合时宜”：它不仅是对“及时反映时代重大问题”的传统观念、规范、模式的挑战，也是对前述中国读者、文艺界、批评界的“接受期待”的挑战。尤其是《原野》采用了农村“复仇”故事的外壳，人们习惯地将它置于“农村题材”的“传统”中，却发现它不符合已有的任何一个“模式”，既与鲁迅《阿Q正传》式的“改造国民性”模式不合，更与茅盾《春蚕》等农村三部曲式的“走向反抗”模式相背离。像《原野》这样的“离经叛道”的创新之作在中国遭到冷遇几乎是必然的；《原野》长期被认为是“歪曲农民形象”的“失败之作”，恰恰暴露了中国文学“接受”根深蒂固的保守性。

而《原野》在艺术上走得更远，曹禺径直从易卜生走向奥尼尔，在“戏剧生命形态”上实现了新的重大突破：一，它把戏剧的“心理”因素提高到一个新的地位与水平，力图实现重情节、重性格与重内心的结合。“人”与外部环境（包括他人）的冲突与“人”自身性格、心灵的冲突（以至分裂），即外在戏剧冲突与内在戏剧冲突的结合；二，把戏剧的“哲学”因素提高到一个新的地位与水平，力图实现“形而下”的描写与“形而上”的底蕴的结合，“写实”与“写意”的结合，场景、性格刻画的真实性与观念的抽象性的结合；三，把戏剧的“非现实”因素提高到一个新的地位与水平，努力实现现实主义与表现主义的结合，写实手法与非写

实技巧的结合。在以上努力的背后，正孕育着戏剧观念上更加深刻的变化：在具体场景上追求戏剧的“生活幻觉”效果的同时，又在整体上追求舞台的“假定性”效果。可以看出，曹禺并没有抛弃原有的“基础”，他所追求的是各流派戏剧的“沟通”与“综合”（“融合”）。但已经越来越趋于“独尊现实主义”的中国评论界却根本不能接受“突破”现实主义的任何尝试，《原野》发表后第一篇评论文章即指责《原野》“毁坏了形象的真实性”，“引不起人的实感”，有“许多形而上的东西”，“思想……不大清晰”，[①]表明即使是以阐发新作品新价值为己任的评论家也因为囿于“现实主义戏剧规范”的眼光，而根本不能接受曹禺的艺术创新。我们由此而领悟到：新的作品与已成“规范”（及所形成的艺术接受的惰性）的“距离度”是决定作品被接受程度的关键：完全无距离，会因陈旧、无创新而遭到拒绝；距离过大，也难以被接受。《原野》长期遭到冷遇，说明了它的“超前性”。一个真正富有创造力的作家，不但要在创造过程中作出超常的努力，也要为它在创造之后的接受付出超常的代价，这种代价几乎与作家的创造力成正比——曹禺《原野》的命运正是如此。

① 南卓《评曹禺的〈原野〉》，载《文艺阵地》第1卷第5号，文艺阵地社出版1938年4月16日。

五

《原野》的第一次公演就因为日本侵略军的轰炸而中断，剧作家曹禺也被“炸”出书斋，加入了全民族的“流亡”队伍，“流”到了四川的一个偏僻的小县城，又面临着新的选择。据说曹禺曾有计划排演奥尼尔的《悲悼》三部曲，显然他还没有摆脱“走向奥尼尔”的诱惑，那是由《原野》开始的对人的生命极深处的涌动的深入开掘与艺术探讨；但比内在生命、艺术本能的呼唤更加强有力的却是时代的呼唤——这同时也是曹禺与时代气氛相一致的内心骚动的要求，他再也不能“置之不理”。于是，1938年7月，在一次题为《编剧术》的讲演里，曹禺宣布了他的“新戏剧观”：“一切剧本全部有着宣传性的”，[②]“我们的古人曾经说过，‘文以载道’，简单地说，我们的文艺作品要有意义，不是公子哥儿嘴里哼哼的玩意儿。现在整个民族为了抗战而流血牺

② 曹禺《编剧术》，收《曹禺研究专集》（上册）。

性,文艺作品更要有时代意义,反映时代,增加抗战的力量。"这样的戏剧观在抗战时期几乎是一种时代的共识,并无新奇之处;但出自于一直主张戏剧是生命的创造,一再宣称自己在写"诗",而不愿写"社会问题剧"的曹禺之口,却不能不令人惊异于"人"实在太容易为"时代"所改造。曹禺并竭力向年轻的剧作者推销如下写作规范:"写戏之前,我们应决定剧本在抗战期中的意义。具体地讲,它的主题跟抗战有什么关联";"在未动手写剧本时,最好先决定结尾如何宣传","主题第一应该'显明',不要含糊","第二应该简单,应当清楚地指导观众怎样同情的方向";"主题是个无情的筛孔,我们必须依照主题狠心地大胆地把材料筛它一下,不必要的不合适的材料淘汰去",[①]等等。曹禺的这番主张,与本文第一节所介绍的时代既成规范、模式(这本是曹禺所要竭力突破的)已经没有实质性的区别。这透露出一个"消息":曹禺在大时代的冲击下,比较容易放弃"自己",而认同于时代的传统规范。这表现了剧作家性格中的妥协(软弱)面,还是出于性情中的"浮躁"?恐怕不容易说清楚;但这一事实对于曹禺创作道路的深远影响,却是不可忽视的。

① 曹禺《编剧术》,收《曹禺研究专集》(上册)。

曹禺写于1938年的《全民总动员》(集体创作,与宋之的共同执笔)与1940年的《蜕变》,即是这种"新戏剧观"的产物,是曹禺将"个人话语"融入"时代话语"的第一次自觉努力。前者是"时事煽动剧"与"情节戏"、"佳构戏"的结合,全面地迎合时代观众的接受心理,几乎看不出曹禺个人创造的印记;后者尽管在个别人物塑造、个别戏剧冲突设置与人物对白上仍闪耀着曹禺特有的戏剧才华,但仍不脱"更加政治化,现实化与通俗化"的时代戏剧的模式,并因此暴露了曹禺对于现实政治、人生认识与把握上的弱点:《蜕变》在某种意义上是曹禺创造的一个"现代神话",仿佛一旦"旧官吏"连同他们"有毒的意识""死"净,代之以"集权力与道德于一身"的"新官吏",中国就会"蜕旧变新",这自然是暴露了曹禺(及其同类知识分子)的天真的。批评家胡风当即著文尖锐指出,曹禺是在"创造梦境";胡风警告说,如果"梦"("理想")不能"伸入历史发展底方向",变成对

"胜利底远景下面"的"历史性的困难"的"回避",甚至用"善恶到头终有报"的"大团圆"来欺骗自己与别人,那就可能因"过于兴奋"而"滑倒"。[1]但当时正沉浸在抗战狂热中的中国大多数"接受者"甚至包括剧作者自己都不会倾听胡风的清醒的理性的声音,胡风的批评甚至引来了许多情绪激昂的"反批评"。[2]尽管以后的历史发展证实了胡风的预见;但在当时,胡风及少数批评家对《蜕变》及其作者的内在危机的揭示,却是超出了同时代大多数读者、批评家甚至作者本人的思想认识水平与心理承受力的。——我们在上一节曾谈到剧作者主体创造的"超前";现在我们又接触到了部分敏锐的接受者对剧作的理解、阐释的"超前"现象:这都是饶有兴味的。

① 胡风《〈蜕变〉一解》,载《文艺创作》第1卷第6期。

② 当时的"反批评"文章有:葭水:《〈蜕变〉观后》,载1942年10月5日上海《文汇报》;靳子敬《宵夜店里的对话》,载1942年12月24日《新华日报》等。

六

而时代气氛很快又发生了新的转折:战争进入了相持阶段以后,整个思想文化界开始了对于现实、历史(传统文化)与知识分子自身的全面反思,不仅具有从未有过的历史的高度、广度与深度,而且与对象拉开了一定距离,显示出理性的清明。这种交织着孤独、寂寞、苦闷与淡淡喜悦的"沉思"状态,既保持着探索的热情,又滤去了前一时期难免的浮躁之气,从根本上说,是一种真正的学术与文学的气氛。正是在这样的时代的"沉思"中,曹禺开始酝酿着"回归""自己":他所"回归"的,不是《雷雨》、《日出》、《原野》的具体写作规范,而是隐藏其后的更深层的追求:对自我心灵与生命的新的发掘与新的升华。在《〈雷雨〉序》中,曹禺就说他自己是一个"精神总不甘于凝固的人",他的个体生命是不测的大江大海。我们早已隐隐觉察,在《雷雨》、《日出》、《原野》的"郁热"的生命激流下面,似乎还潜藏着另一泓生命之流:在《雷雨》的"序幕"与"尾声"里,响彻着弥撒曲"静淡的有节奏的律动",剧作者甚至暗示疯狂、灼热的蘩漪有一天也"会如秋天傍晚的树叶轻轻落在你的身旁";在《日出》的创造过程中曾有过表现契诃夫式的"秋天的忧郁"的冲动,陈白露也真的对早春的霜表示了刹那间的孩子般的喜悦;《原野》里在一派

秋天的“沉郁”与“幽郁”里，出现了“孤独的老屋”；在《雷雨》、《日出》、《原野》的“酷夏”时节的戏剧生命里，已经孕育着另一个新生命，只等待一个契机，将曹禺个体生命中的“秋”、“春”之日唤醒。

这一天，是悄悄到来的：1940 年夏天，一位名叫邓泽生（又叫方瑞）的姑娘来到了曹禺的身边；当深秋时节，曹禺在《北京人》里写着愫方时，心里想着的就是她：“见过她的人第一个印象便是她的‘哀静’，苍白的脸上宛若一片明净的秋水，里面莹然可见清深藻丽的河床。她的心灵是深深埋着丰富的宝藏的。”[①]正是这位“哀静”的女性的爱情，将曹禺生命最深处的“沉静”、“孤独”、“寂寞”、“忧郁”……全部激发出来；于是，在已经熟悉了那个躁动不安的，“绝望地嘶嗄”着的，“如痴如醉地陷在煎灼的火坑里”[②]的曹禺以后，我们又发现了曹禺的另一种生命形态：如此地宁静、沉稳、快乐，又这般的从容、洒脱、自信，神采飞扬。据说，在当时曹禺的学生眼里，“万老师”“就像个小太阳”——这是被爱情、友谊、青春包围着的生命发出的“美丽而真诚的光”，[③]秋阳般的温暖、柔和，又略带着忧伤。曹禺的爱情、生命与戏剧一起走向成熟：作为生命的“沉静”状态的外化，《北京人》就有了另一种氛围，另一番情调——没有“雷雨”前的苦热，也不如“日出”般眩目，“原野”似的阴森、恐怖；这里有：“秋天吹下一片冷冷的鸽哨响”，快乐而安闲，“卖凉货的小贩，敲着‘冰盏’，……丁铃有声，清圆而冽亮”，“在苍茫的尘雾里传来城墙上还未归营的号手吹着的号声”，“随着风在空中寂寞的振抖”……，这是曹禺追求已久的由“戏剧化的戏剧”生命向“生活化的戏剧”（或称“散文化的戏剧”）生命的转变：不仅是对“人”的日常生活表面形态的关注（以及由此决定的从平凡生活中取材，以生活的片断结构戏剧，不注重事件的连贯与完整……等外在戏剧特征），更是对“人”的日常生活的内在神韵、诗意的开掘，普通人的精神世界的升华：只有在《北京人》里，曹禺才实现了他“走向契诃夫”的宿愿。曹禺首先发现的是“孤独”——对于“人”与“人”之间心灵的“不相通”的悲哀的体味与思索。这

① 曹禺《北京人》，收《曹禺文集》第 2 卷。

② 曹禺《〈日出〉跋》。

③ 万方《我的爸爸曹禺》，载《文汇月刊》1990 年第 1 期。

是一次层层推进的开掘：开始，剧作家在他的男、女主人公身上发现了自觉于心灵的“隔膜”而又渴望着心灵“沟通”的两个灵魂的接近，当他写到这一对“知己”尽管“在相对无言的沉默中互相获得了哀惜和慰藉，却又生怕泄露出一丝消息，不忍互通款曲”时，他一定会想到他在《雷雨》、《日出》与《原野》里一再提及的“人”不能掌握自己命运的无奈与悲哀的。但曹禺作为一个真正的灵魂的探险者，却又向自己（也向他的戏剧的接受者）提出了一个严峻的问题：这两个生命真的“同声同气”吗？他终于发现，在“静默”的表象背后，隐藏着两个不同的灵魂：一个（愫方）像一个真正的“人”那样活着，拥有“人”所应有的一切痛苦、追求与欢乐；而另一个（曾文清）作为“人”早已死去，只剩下“生命的空壳”。原来“海内存知己”仅是海市蜃楼式的幻影，心灵本就相隔“天涯”，“若比邻”云云只是自欺欺人的虚词，这是不能不引起透骨的悲凉之感的。而愫方竟是为着这样的“生命的空壳”而作出无私奉献，更使人感到：“人”的美好感情、追求是多么容易被无端地曲扭和捉弄。曹禺式的“残忍”观念因此而得到了深刻的阐发。但在愫方的感受里，这“梦幻”般的追求的破灭是既悲凉又能给人以温馨的：因为这是毕竟有过的真诚的追求，是已经倦怠于追求的空洞的生命不可同日而语的。因此，当愫方述说着：“我们活着就是这么一大段又凄凉又甜蜜的日子啊！叫你想想忍不住要哭，想想又忍不住要笑啊”时，她是在表达着对日常生活中的真正诗意的真切体验，是深得契诃夫式的“生活化的戏剧”神韵的。正是在这个意义上，我们可以把《北京人》称为曹禺的生命的“诗”。

当曹禺进一步追问“曾文清是怎样由‘人’变成‘生命的空壳’”时，他就转向了对中国传统文化的历史观照。曹禺说：“这是一个士大夫家庭的子弟，染受了过度的腐烂的北平士大夫文化的结果”；作为一种没落贵族文化，它悠闲、雅致，却带来浓厚的寄生性，最能消磨人的生存意志，于是养就了一代又一代大大小小的“耗子”，除了无止尽的消耗祖先或别人创造的物质、精神财富以外，已不能再为社会增添任何东西。这是“人”的真正

“堕落”:人的生命的彻底浪费,人的个人与社会价值的彻底丧失——曹禺从一个相当独特的角度对封建士大夫文化进行了历史的否定。为了加强对“今日北京人”的这种否定的历史深度,曹禺又突发奇思异想,让“人类的祖先”——“远古北京人”(中国猿人)从天而降,同时又精心设置了人类学者袁任敢和他的女儿袁圆这样的“明日北京人”的形象——他(她)们代表了同样发源于北京的“科学、民主”的五四新文化,这样,曹禺就创造了一个“舞台奇观”:三个不同时代的“北京人”,代表三种截然不同的文化,同时出现在《北京人》同一个舞台空间里,在历史的参照、对比中,更显出“今日北京人”的生存方式及其所代表的封建士大夫文化的全部荒谬性,同时将读者(观众)推到一定的距离之外,达到某种超越,“以一种悲悯的眼来俯视这群地上的人们”——《北京人》在更高的层面上又回到了《雷雨》“序幕”、“尾声”的追求,但于“悲悯”之外,又增加了几分嘲讽。悲剧终于向喜剧转化:这也是“人”的历史命运吧?

但中国四十年代的接受者,仍然不能理解(自然也就不能接受,或者说只能部分地接受)曹禺在《北京人》里的“创新”。囿于“文艺必须为抗战服务”的文艺观的批评家纷纷指责曹禺写了一个“与抗战无关”的作品,“脱离当前现实”,[①]更有人批评《北京人》表现了“憧憬于过去的原始社会”、“诅咒近代文明”的复归原始的“复古倾向,[②]据说报刊上还因此“纷纷发表论述原始共产主义和科学共产主义区别的文章”[③]——这自然是一种可悲的“隔膜”。人们还普遍把《北京人》看作是一个“现实主义的悲剧”;1941年10月《北京人》由中央青年剧社首次公演,演出广告上介绍说,曹禺的新作“具柴霍甫的作风,对古旧衰老的社会唱出最后的挽歌;以写实主义手法,从行将毁灭的废墟,绘出新生的光明”,[④]这大概代表导演、演员、观众、批评家……对《北京人》的时代共识。于是,曹禺剧作中对于曾文清、愫方等人物具有现实主义深度的心理与性格刻画,经过导演的精心处理,演员的出色表演,得到了充分的体现,几乎达到了出神入化的境界;而剧作者苦心经营的非现实的写意手法,时空重叠的结构以及

① 参看茜萍《关于〈北京人〉》,载1942年2月6日重庆《新华日报》。

② 参看茜萍《关于〈北京人〉》,江布:《读曹禺底〈北京人〉》,载1942年4月27日《解放日报》。

③ 唐弢《西方影响与民族风格·我爱〈原野〉》,人民文学出版社1989年版。

④ 载1941年10月24日重庆《新华日报》。

作者预期的喜剧效果，则根本没有进入导演、演员的“接受视野”，或者草率处理，或者干脆删去。曹禺——一个具有无限丰富性、追求多种观念、多种创作方法、多副笔墨融合，力图为中国现代话剧提供发展的多种可能性的剧作家，再一次被肢解，被狭窄化了，或许这正是曹禺的“宿命”吧？

七

曹禺继续顶着“规范”、“传统”、“习惯”的压力，走自己的路。1942 年夏，他又写出了《家》，给中国的批评家、导演、演员与观众（读者）带来了新的“惊喜”：他唤出了“杜鹃声声”，让生命中的青春力量彻底释放，青春的诗意美得到淋漓尽致的发挥与展开。这是真正的新生命的创造：从巴金的小说《家》到曹禺的戏剧《家》，人们发现了表现重心的转移，不仅从以觉慧的反抗为中心转向以觉新、瑞珏、梅小姐三个人物的关系为主要发展线索，而且剧作家对觉新、瑞珏、梅小姐的爱情生活的关注与描写的重点，已经主要不是悲剧性内容的揭示，而是努力开掘与发现内含的生命力量与美。于是，曹禺就像他所理解的契诃夫那样，“着力写人的醒悟，写人在他的命运中一种悟到的东西，他把人的思想感情升华起来，把许多杂念都荡涤干净而显得更加美好”，[①]他笔下的男女主人公都透出一股“纯真”之气。瑞珏，这是曹禺塑造的一个全新的女性形象：显然已经将蘩漪、陈白露、花金子因“残忍”的压抑而导致的心灵扭曲，情感、心理、性格的病态“荡涤干净”；也不如愫方那样，“整日笼罩在一片迷离离秋雾里”，瑞珏更是晶莹透剔的，她的“孩提的稚气”使得她的形象更为纯净。剧作家在写到觉新时，也投入了更多的理解与同情，不仅写他内心的矛盾，更显示他的情感的丰厚，极力地铺写他内心深处对于美的人性、美的人生的执著追求，甚至也赋予（或者说恢复）他与瑞珏相似的“孩提的稚气”，使他的形象具有某种明朗、单纯的色彩。剧作家对觉慧与鸣凤的爱情，更投入了巨大的激情，让觉慧“全身充溢着不可阻塞的生命的力量”，重复地高喊：“我活着，我活着，我在活着”，让鸣凤和觉慧齐声朗读：“但

① 1982 年 5 月 25 日曹禺与田本相谈话记录，转引自田本相著《曹禺传》第 280 页，北京十月文艺出版社 1988 年版。

愿人长久，千里共婵娟"，发出深沉的叹息："我真想好好地活着啊！"[①]——这才是真正的曹禺的生命的呼唤。曹禺在写完《家》以后，又紧接着翻译了莎士比亚的《罗密欧与朱丽叶》，亲自登台扮演《安魂曲》（贝拉巴拉兹作）里的莫扎特，这里自有一种思想、感情的连贯性：莫扎特最后一句台词："过去的一切，也都是'音乐'啊。无论如何，生命是美丽的"，[②]其实这也正是《家》的主旨：曹禺回忆说："演到莫扎特生命的最后一息，似乎连自己的生命和灵魂都来了一次升华"，他写作《家》又何尝不是如此？后来曹禺赞扬莎士比亚剧作是"宇宙与人性的歌颂"，"阳光灿烂的人道主义的精华"，这几乎同样可以用来评价《家》。在一定程度上，我们可以说，曹禺从《雷雨》开始的第一个十年的创作的归宿，正是莎士比亚式的"阳光灿烂的人道主义"：尽管曹禺曾一度走向奥尼尔，但他仍未能走出欧洲文艺复兴所发端的人道主义与理想主义，这在他的同代知识分子中是具有典型性的；在这一点上，巴金可以说是曹禺真正的精神兄弟：巴金的小说《家》与曹禺的戏剧《家》，尽管可以举出种种不同与差异，但它们却同是一曲"青春的赞歌"。

从《雷雨》到《家》，经过十年跋涉（1932～1942），曹禺作为一个独立的天才艺术家，已经攀上了戏剧生命的高峰，他的个体生命也已升华到了一个前所未有的高度。这是运动生理学上的一个"极限"。要有新的"超越"，必须有新的力量的储集，新的突破点的选择。曹禺继《家》的创作之后，《三人行》诗剧尝试的失败，历史剧《李白和杜甫》计划的夭折，这一创作低潮的出现，是正常的，至少是可以理解的——"突破"已经形成独立体系、成熟了的"自己"，并不容易。

正当曹禺处于选择的徘徊时，批评家，而且是与一种集团力量联系在一起的批评家，开始自觉地发挥"导向"作用——"引导"作家的创作与批评家以外的读者的接受。自然，"批评"也是一种"接受"。这就是说，"接受"要反过来直接干预、影响"创造"，而且仿佛恰是"时候"。

于是，"1942 年几乎成了《北京人》的评论年"，[③]1943 年以

① 《曹禺文集》第 3 卷：《家》。

② 转引自田本相《曹禺传》，第 314 页。

③ 引自孙庆升《曹禺论》，第 291 页，北京大学出版社 1986 年版。1942 年报刊上《北京人》主要评论文章有：茜萍《关于〈北京人〉》（1942 年 2 月 6 日《新华日报》），方序（勒以）《北京人》（1942 年 3 月《现代文艺》第 4 卷第 6 期），江布《读曹禺的〈北京人〉》（1942 年 4 月 27 日《解放日报》），胡风《关于〈北京人〉的速写》（1942 年 5 月《戏剧春秋》第 2 卷第 1 期），荃麟《〈北京人〉与〈布雷曹夫〉》（1942 年 11 月《青年文艺》第 1 卷第 2 期），茅盾《关于〈北京人〉》（1942 年 11 月《创作月刊》第 1 卷第 3～4 期合刊）等。

后又转向对《家》的评述，[1]进而开始了对曹禺全部剧作的综合考察，并出现了吕荧的《曹禺的道路》、杨晦的《曹禺论》为代表的专门研究著作，[2]将"接受"由感性的直观感受上升到系统的理论分析。几乎所有的评论、研究，包括最严厉的"酷评"，都首先一致充分肯定曹禺在中国现代戏剧中的权威地位，以承认"曹禺在中国舞台上成为一种支配的力量，占了一种优胜的地位"作为讨论的前提——这是一个无可怀疑的事实：在抗日战争的历史洪流中，曹禺的戏剧已经冲出大城市剧场的狭窄范围，开始走向全国；在四十年代的中国，无论在大后方，在沦陷区，还是在敌后抗日根据地，大大小小的职业、业余的剧团都在演出曹禺的戏剧，可以说，没有一位中国现代作家拥有曹禺这么多的接受者。[3]而批评家的"导向"也正是从这里开始：这一时期的权威批评家何其芳以不容置疑的语气指出："他的戏剧的成功绝不能用旁的理由来解释，只能肯定这样一个经过千千万万的观众和读者的考验的事实：这是由于他的作品反映了中国社会的某些方面，并在艺术性上达到了很高的程度。[4]人们很容易就看出，这一权威解释，与三十年代周扬所提出的曹禺"用自己的方式"真实地反映了现实的某些"侧面"，"达到了有利于革命的结论"的"规范化解释"是一脉相承的，这仍然是将曹禺的创造纳入既成规范和主流意识形态轨道的自觉努力，经过这样的"引导"，从此，曹禺剧作的接受与影响，就被规定在"现实主义的艺术成就"范围之内。

批评家们更对曹禺的剧作提出了尖锐的批评。他们把《原野》视为曹禺"最失败的一部作品"，据说是因为它在曹禺摆脱《雷雨》"神秘象征的氛围"，写出"《日出》那样现实的社会剧"以后，又"转回神秘的旧路"。[5]他们指责曹禺的《家》没有反映"封建社会的主要矛盾"即"农民与地主的矛盾"，剧本所描写的"婚姻不自由"仅是"地主阶级内部矛盾"，"这一方面的分量过重"，"青年人们的奋斗方面写得太少了，时代的影响也几乎看不见"，不能"鼓舞起一种对于光明的渴求和一种必胜的信心"，[6]如此等等。批评家们实际上是通过对曹禺剧作的批评（拒绝接

① 有关《家》的主要评论文章有：刘念渠《生活是要自己征服的——〈家〉的评介》（1943年《戏剧月报》第1卷第3期），李天济《论剧作〈家〉中的人物创造》（同上），小亚《〈家〉的人物处理问题》（1947年7月15日《新华日报》），何其芳《关于〈家〉》（1947年2月作，收《关于现实主义》一书）等。

② 吕荧《曹禺的道路》，原载1944年9~12月《抗战文艺》第9卷第3~6期；杨晦：《曹禺论》，原载1944年11月《青年文艺》第1卷第4期。

③ 拙作《大小舞台之间——曹禺剧作新论》，浙江文艺出版社1994年版，附有《曹禺剧作演出年表》，可参看。

④⑥ 何其芳《关于〈家〉》，《何其芳文集》第1卷，人民文学出版社1983年版。

⑤ 杨晦《曹禺论》。

受），提出了自己的戏剧观念与价值尺度，他们强调："无论怎样艺术高的作品，当它的内容与当前的现实不相适应的时候，它是无法震撼人心的"；[①]他们进而要求戏剧（文学）反映社会主要矛盾，提出社会主要问题，表现社会主要力量的斗争，并且指明社会前进的方向；他们把"现实主义"（更确切地说，是"革命现实主义"）视为唯一正确的创作方法，对于"现实主义的艺术"（当然是批评者自己理解的现实主义）之外的一切艺术（无论是古希腊艺术，十九世纪初的浪漫主义，还是十九世纪末、二十世纪初的象征主义）的任何借鉴，都被认为是一种错误倾向。在他们看来，曹禺的剧作是与这些"原则"相背离的，因而曹禺的影响越大，就越具有危险性。一位批评家即直言不讳地指出："曹禺的剧本，在中国的盛演一时，实在是一种不幸的现象"，[②]因此，他们的"批评"实际意图正是要"扭转"曹禺的创作方向，用自己的观念与价值标准将曹禺的创作"引"向"正路"。而批评者的观念与价值标准以及他们所提供的创作模式，人们并不陌生，正是本文第一节既已介绍过的在曹禺开始创作前的"背景"中已经形成的"规范"、"模式"以及三十年代周扬的"权威性、规范化阐释"的继续。这就是说，四十年代所进行的对曹禺剧作的集中批评（引导），是曹禺创作的独创性与既成的戏剧规范、模式矛盾冲突的继续，这种批评、否定与前述肯定性评价尽管形式不同，但试图用既成戏剧规范、模式"同化"曹禺叛逆性创造这一点上却存在着内在的一致。值得注意的是，权威评论家们把他们对曹禺的种种批评最后归结为"艺术家的立场观点方法问题"。[③]一位批评家甚至指出，曹禺出身于"南开中学"和"清华大学"这样的带有浓重殖民气息的"另一个世界"，在充满了对"欧美的资本主义"艺术的"崇拜"的"空气里培养成他的艺术水准，也造成了他的艺术思想；因此，造成了他的高度艺术水准，也造成了他艺术上的一些缺陷，假若他不能自觉地认识到这一点，是无可补救的缺陷"。这位批评家还断言，"曹禺的剧本以欧美资本主义社会的舞台为标准，他的目的在追踪欧美的剧作家的。我们现在真正需要的，是适合人民大众要求的剧本"，因而曹禺戏剧受到

① 何其芳《关于〈家〉》，《何其芳文集》第1卷，人民文学出版社1983年版。

② 杨晦《曹禺论》。

③ 小亚《〈家〉的人物处理问题》，载1947年7月15日重庆《新华日报》。

广泛欢迎的现象"是不会长久的"。[1]这一切几乎是在暗示：曹禺如果不彻底转变"立场观点方法"，改弦易张，将会为"人民大众"（新的观众）所抛弃。——这咄咄逼人的姿态，是在预示曹禺的某种命运吗？

于是，人们都在关心：在对既成规范、模式的冲击中曾经表现出极大的艺术勇气、独立性与创造活力的曹禺，现在面对权威批评家的"引导"与"压力"，他将会作出怎样的反应与选择？

曹禺什么也没有说——他沉默着。

八

仿佛真像批评家预言的那样，人民的新中国诞生以后，曹禺向自己提出了一个尖锐的问题："我的作品对群众有好影响吗？真能引起若干进步的作用么？"[2]——其实，提出这样的问题本身即是向批评家的批评观念、价值尺度靠拢（妥协），答案已经包含在问题之中；曹禺曾经宣布以"观众"为"生命"，他的创造活力正是建立在他的自信心之上：他坚信他的剧作拥有众多的观众，并且给观众以积极向上的引导，而现在，曹禺却在这基本点上发生了动摇，他相信了人们告诉他的话：他过去凭着"正义感"、"良心"写出的作品不但"蒙蔽了自己"，"客观效果上也蒙蔽了读者和观众"，从此，对自己的"上帝"——人民观众（接受者）的"犯罪"感与"负疚"感，就梦魇般永远追随着他，曹禺再也不能轻松地快活地充满自信地写作了——他的"自我"丧失正是从"自我"怀疑、自信心的丧失开始的。于是，曹禺自愿地写出了他的检讨书《我对今后创作的初步认识》；人们却惊异地发现，当曹禺痛斥自己"忽略我们民族敌人帝国主义和它的帮凶官僚资本主义，更没有写出长期的和它们对抗的人民斗争"，看了作品以后，"人们得不到明确的答案，模糊的觉得半殖民地社会就只能任其黑暗下去"时，他几乎是在照抄当年周扬对他的批评。这意味着，剧作家自愿放弃自己的独立意志与独立思考，向自己的"接受者"——和权力结合在一起的批评家的"权威解释"全面"认同"，也即向自己力图反叛的既成规范和模式归依。以"反

① 杨晦《曹禺论》。

② 曹禺《我对今后创作的初步认识》，收《曹禺研究专集》（上册）。

叛”开始，又以“归依”告终，这也是一种“残忍”——曹禺剧中人物的命运开始落到剧作者自己身上。也许是为了使这幕“悲剧”（在曹禺自己心目中，始终是个“正剧”）演得更彻底，1951年，曹禺亲自动手，对心血创造的戏剧生命大加砍伐；而他自己却宣称是为适应新的接受对象——“工农观众”的需要。其实，他并不了解他的“工农观众”的真正要求，只是按照自称“工农代言人”的理论家的意愿，老老实实地，不免是“削足适履”地将自己的戏剧生命纳入“应该如此”的既成理论框架之内。对《日出》的“修改”就是如此：当年周扬批评“历史舞台上互相冲突的两种主要的力量在《日出》里面没有登场”，现在曹禺就让有明确阶级意识的产业工人及其领导走向前台——仁丰纱厂的老工人田振洪作为党组织的代表与革命地下工作者方达生（他代表与工农相结合的革命知识分子）及青年工人群众郭玉山一起，组织了营救“小东西”的斗争。“小东西”也被改造为仁丰纱厂罢工中被帝国主义买办金八爷指使特务害死的工人傅荣生的女儿，因此，营救“小东西”的斗争就成为工人阶级为首的人民大众反抗帝国主义及其走狗的有组织的斗争的一个部分；而斗争的结局，又是“小东西”被救出，方达生及时转移，革命力量大获全胜：一切都绝对符合于理论家们对于中国社会矛盾性质、革命对象、动力、前途的分析，做到丝丝入扣，分毫不差。当年洪深写的农村题材的剧作“和一篇农村问题的论文，没有途径上的差异”，现在曹禺对自己剧作的“再创作”（应该说“再改造”）已经有过之而无不及，这就是说，曹禺实际上是在将自己当年的反叛、创新之作（他正是以这种反叛与创新而获得了自己在中国现代戏剧史上的位置）改造成原有既成规范与模式的新的“典范”；这样，曹禺戏剧命运中的“残忍”就被推到了极端。但处于历史过程中的当事人却沉浸在虚幻之中：曹禺在修改本的序言中宣称，经过这一番“自戕”式的处理，“比原来更接近真实”，而且期待着“对今天的读者和观众还能产生一些有益的效用”[①]——这不能不使人感到，剧作者又陷入了与他的剧中人类似的“被捉弄”的境地。

从此，曹禺真的与“旧我”（其实是真正属于“自己”的自我

① 曹禺《〈曹禺选集〉序言》，收《曹禺研究专集》（上册）。

生命与戏剧生命）彻底决裂，不仅完全抛弃自己多年来眷恋的人物、思想和情感，而且也要根本改变原有的戏剧观念、追求以及写作方式，走一条所谓“全新”的路——历史却无情地证明了，这条路并不“新”，不过是三十年代曹禺出现背景中业已形成的规范与模式的更加自觉的，也是更加极端化的继续与发展。于是，我们看到，无论是五十年代写作的《明朗的天》，还是六十年代的《胆剑篇》，甚至包括七十年代创造的《王昭君》，无一不是“主题先行”：根据时代提出的重大问题，先确定一个明确的理性原则——“知识分子改造”、“自力更生，奋发图强”、“民族团结”之类，然后根据主题的需要，去搜集材料，进行“筛选”，再用作家的写作经验、技巧，将“主题”敷衍为“形象”；在“形象化”过程中，还要小心翼翼地“对作品中的每一个人物和情节都加以仔细地思考和推敲”，惟恐不符合“原则”（或“政策”），产生不良的“政治后果”。[①]曹禺也曾想“戴着镣铐跳舞”，在种种限制、束缚中寻求艺术的创新，他在上述每一个剧作的创作过程中，也都呕心沥血，在人物刻画、细节描写、戏剧语言……上，精益求精，下足了功夫，试图以艺术上的“精巧”来弥补某些先天的不足。他也确实获得某些成功，例如伍子胥（《胆剑篇》）、孙美人（《王昭君》）等形象的塑造，《胆剑篇》、《王昭君》对戏剧诗意的追求……，都照样闪烁着他的艺术才华，显示着他的创造活力并没有枯竭。但所有这些努力，都带有苦苦“挣扎”的意味，给人一种沉重的悲凉感，仿佛曹禺注定要与他的人物共命运似的……。

或许曹禺自己并不如此感觉；1959年，他宣布将《雷雨》再作一次修改。可惜，这一修改本并没有留下来，但从根据修改本的新演出的有关报道中，却可以发现一个《雷雨》的“新模式”。导演的说明就很有意思，据说“艺术创作的进行，不从感性入手是有一定困难的。而今天《雷雨》的排演，却又不得不从理性分析中首先探索如何重作解释的问题。我们在党的教育培养下，十年来经过多次的文艺思想批判学习，到了建设社会主义社会的今天，我们对旧时剧本的解释，不能再停留在原解释的思想水平”。[②]那么，这一次“新解释”是“十年”思想改造的结果（或收

① 参看《曹禺谈〈明朗的天〉的创作》，收《曹禺研究专集》（上册）。

② 吴仞之《写在〈雷雨〉演出之前》，载1959年8月19日《解放日报》。

获），其特殊价值大概就在于此吧。“改造”原是四十年代曹禺的批评者就已经暗示了的，而且据他们的说法，首先解决的是“立场”问题；而现在的“新解释”首先提出的也是“解决同情谁，憎恨谁的问题，也就是谁是罪人的问题”，回答是简单而明确的：“《雷雨》的体裁不是悲剧”（据说“只有站在周家的立场才会看成是悲剧”），而是“家庭正剧”，“鲁家和周家的矛盾，反映了当时社会的阶级矛盾”，即“封建压迫与劳资矛盾”的“交织”，因此，应把“鲁家四人（当然包括鲁贵在内——引者注）都理解成为被迫害，引起人们同情的人物”，而“封建势力和资产阶级相结合的代表者——周朴园”及他的接班人——周萍，才是“《雷雨》中最大的罪魁”。与这样的“紧绷‘阶级斗争’弦”的“新解释”相适应，出现了演出“新模式”，据当时报纸上一篇报道介绍，“新近上演的《雷雨》，导演好像一位严峻的法官，对演成‘雷雨’悲剧的罪魁周朴园及其从犯周萍，提起了公诉”，连具体的舞台调度，也贯穿着明确的阶级观点，例如“蘩漪吃药那场戏”，周朴园就雄踞于舞台右翼，对着坐在左翼（着重号为引者所加——引者）一只沙发上的蘩漪，发号施令，[1]这几乎已经不是戏剧的演出，而是现实白热化的“阶级斗争”在舞台上的“演习”。但这确确实实是《雷雨》的创造者曹禺本人和它的“接受者”（或者说第二创造者）中国的导演、演员们共同制作的六十年代“新模式”，“曹禺戏剧生命的创造与流程”中，最后竟出现了这样的“怪胎”，是发人深思的。

以后竟连“怪胎”也不允许存在，只剩下一片“空白”，我们的历史描述也只有中断。再要提起时，已是所谓“新时期”。而与我们的论题最有关系的，是1983年，当《原野》长期封冻以后，终于第一次在大陆上演时，曹禺也结束了他的沉默，在写给导演、演员的一封信中这样写道：“《原野》是讲人与人的极爱和极恨的感情，它是抒发一个青年作者情感的一首诗（当时我才26岁，十分幼稚！），它没有那么多的政治思想，尽管我写时是有许多历史事实与今人一些经历、见闻作根据才写的。不要用今日的许多尺度来限制这个戏，它受不了，它要闷死的。”[2]他几乎重

① 戈今《〈雷雨〉的导演及其他——看上海人艺的演出》，载1959年11月24日《文汇报》。

② 曹禺1983年5月11日致蒋牧丛书，转引自田本相《曹禺传》第464页。

复了 1936 年写给首演《雷雨》的导演、演员们信中说过的话——在那里，他也是强调他的《雷雨》是“一首诗”，而绝非“社会问题剧”；这就是说，人们对于他的剧本的“误读”已经长达近五十年，“它受不了，它要闷死了”，这发自剧作家内心深处的一声高喊，与他的人物侍萍悲怆地高呼：“我闷了三十年了！”一样惊心动魄。

但曹禺又再三嘱咐收信人，不要将这封信发表。这是为什么？——曹禺没有作任何解释。

（选自陈平原、陈国球主编《文学史》第一辑，
北京大学出版社 1993 年版）

［Ｇｅｎｅｒａｌ　Ｉｎｆｏｒｍａｔｉｏｎ］
书名＝二十世纪中国文学史论　（上卷）　（修订版）
作者＝王晓明主编　王晓明　罗岗　倪伟　倪文尖　薛毅编选
页数＝５１３
ＳＳ号＝１１３７６７２５
出版日期＝２００３年０４月第２版